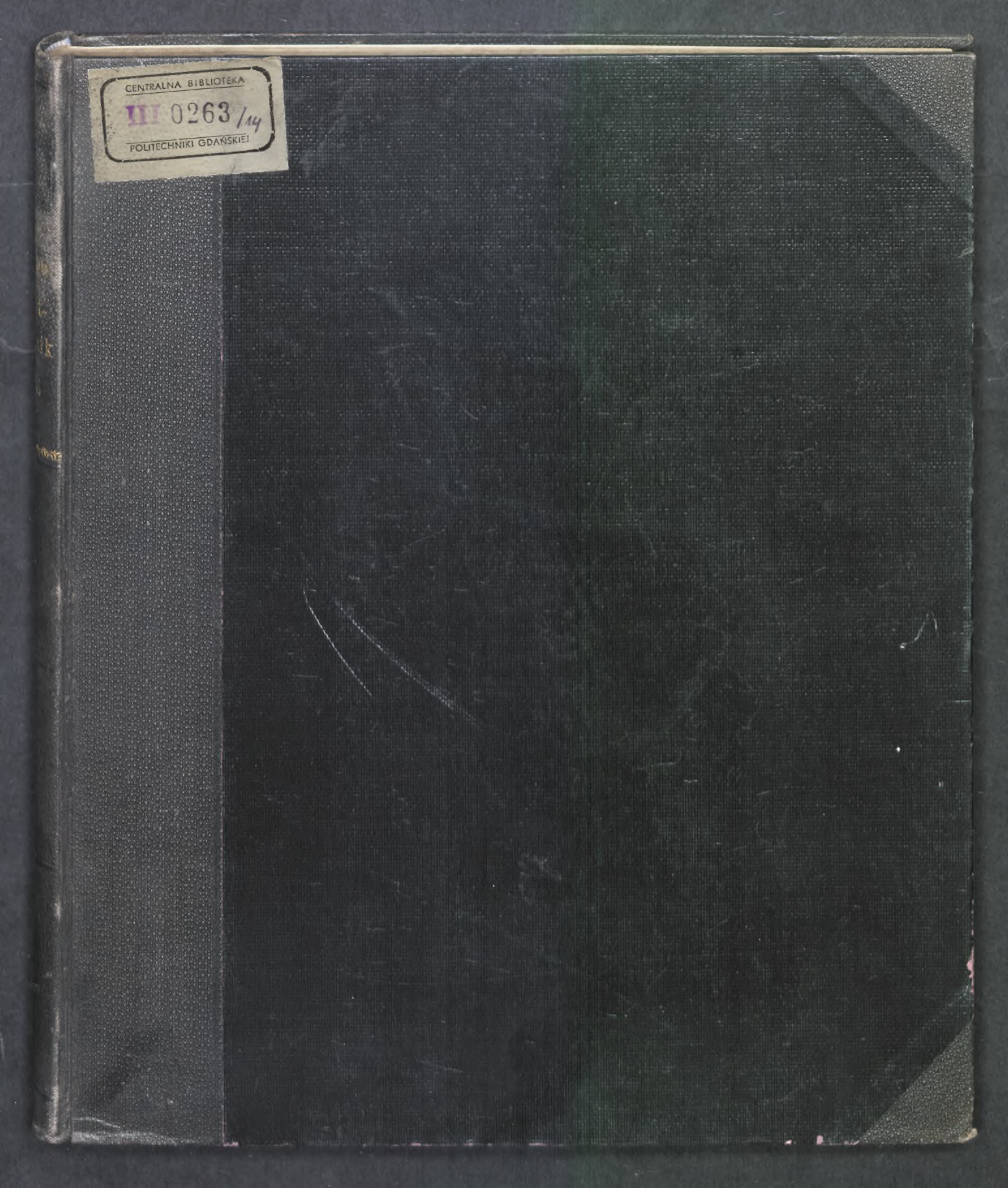

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0263 /14
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


Kunst-
Chronik
1903

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

VIERZEHNTER JAHRGANG





LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1903

Kunstchronik

Neue Folge

Inhalt des vierzehnten Jahrgangs

Bücherschau[1])

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem Z beziehen sich auf die Seitenzahl der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Nekrologe

Personalnachrichten

Wettbewerbe

Denkmäler

Sammlungen und Ausstellungen

Kongresse

Institute, Vereine

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Vom Kunstmarkt

Vermischtes



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

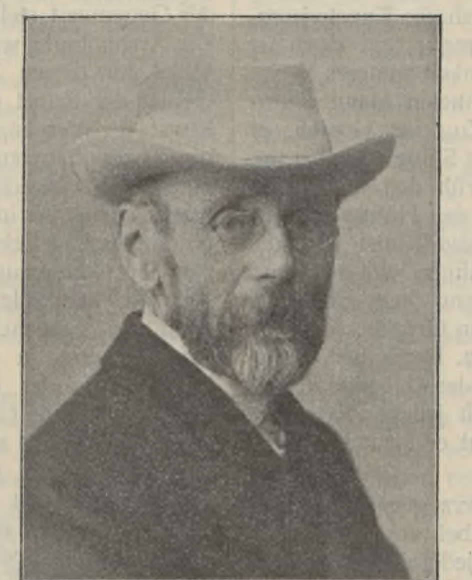
Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 1 und 2. 16. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUM FÜNFZIGJÄHRIGEN ROMJUBILÄUM VON JOSEPH VON KOPF

Am 13. Oktober 1852 zog ein junger armer Bauernsohn und Bildhauer, Joseph Kopf, durch die Porta del Popolo in Rom ein. Die glühende Sehnsucht nach der »Stadt der Städte«, die einst mit starker Hand das Erbe griechischer Kunst an sich gerissen und es dann an alle Völker ausgeteilt hatte, in der Michelangelo's Schöpfergeist gewirkt hatte, die war erfüllt, aber das war auch für Jahre das einzige Ergebnis dieser Romfahrt, die gleich Seume's Spaziergang zum grössten Teil per pedes apostolorum ausgeführt war. Harte Arbeit als Stuhlschnitzer bei einem päpstlichen Schweizer, Gesellendienste in Ateliers anderer Bildhauer, abendliches und nächtliches Studium im eigenen dürftigen Quartier, um die Lücken technischer und allgemeiner Bildung auszufüllen, so war die Signatur der ersten römischen Jahre. Wenn Professor von Kopf, der vielbeschäftigte, von Königen und Fürsten begünstigte Bildhauer, der beneidete Besitzer zweier grosser Ateliers in Rom und Baden-Baden — das letztere ein Geschenk des Grossherzogs von Baden — auf jene Jahre der Not und Entbehrung und die folgenden seiner Sturm- und Drangperiode zurückblickt, so geschieht es mit Dank und in der Erkenntnis, dass es dem wirklichen Künstler noch mehr als anderen Sterblichen frommt, vom Leben in harte Zucht genommen zu werden. Auch für ihn ist, um mit dem Goethe der »italienischen Reise« zu reden, Rom die hohe Schule geworden, auch er ist geprüft und geläutert worden. Wie das bei Kopf geschehen ist, hat er selbst eingehend, anspruchslos und charakteristisch beschrieben: Die »Lebenserinnerungen eines Bildhauers« geben nicht nur vielfältiges Material für eine Geschichte der letzten fünfzig Jahre deutsch-römischen und künstlerischen Lebens, sondern auch, eingesprengt in das Mosaik der Mitteilungen, Hinweise auf die Entwickelung des Künstlers. Welch weiter Weg vom Erstlingswerk in Marmor des Siebenundzwanzigjährigen, einem Relief »Abraham verstösst Hagar«, das von König Wilhelm I. von Württemberg angekauft wurde und Kopf's Lebensschifflein in sichere Bahnen leitete, von warmer und gemütvoller, aber etwas weicher und posierender Auffassung bis zu den in Formen und Charakter scharf und sicher herausgearbeiteten Reliefporträts eines Böcklin und Richard Voss, die schon dem neuen Jahrhundert angehören und wahrlich keinen Niedergang im Schaffen des fünfundsiebzigjährigen Meisters erkennen lassen! Nicht nur der Drang der Bestellungen, auch innere Hinneigung, das Bewusstsein, in der verbindenden Bethätigung von angeborenem Schönheitsgefühl und erworbener Fähigkeit scharfer Charakteristik das Höchste leisten zu können, hat es gefügt, dass Bildnisreliefs und -Büsten in den letzten Jahrzehnten Kopf in erster Linie in Anspruch genommen haben. Sein römisches Atelier in der Künstler- und Modellstrasse Margutta ist eine Porträtgalerie bedeutender und hochstehender Persönlichkeiten der letzten fünfzig Jahre. Die milden Züge Kaiser Wilhelm's des Guten haben hier die gleiche treffende und vergeistigende Verkörperung gefunden wie die prononcierten Leo's XIII., friedlicher als sie es oft im Leben gethan, stehen hier Archäologen von Ruf neben Diplomaten, Schriftsteller neben Künstlern, Kirchenhistoriker neben Naturforschern. Hier muss man Professor von Kopf aufsuchen: hier findet man den liebenswürdigen und fesselnden Erzähler, bei dem man überall auf Bewährung seines Ausspruches stösst, »wenn du einen Menschen kennen lernen willst, so modelliere ihn«, den stets hilfsbereiten Menschen, den feinsinnigen Sammler, dem es in der heiligen Roma, in Ägypten und



Joseph v. Kopf

Griechenland leichter wird zu sammeln, als vor 50 Jahren als hungernder Bildhauerlehrling in München. Hier zwischen den Gestalten seines Meissels lernen wir aber auch den noch immer jugendlich enthusiastischen und klarblickenden, über eigene und fremde Kunst nachdenkenden, unermüdlich schaffenden Künstler besonders schätzen, für den der Wunsch eines otium cum dignitate noch durchaus verfrüht erscheint. Die dignitas ist dem Nestor unter den deutschen ausübenden Künstlern Roms, dem Ehrenmitglied des deutschen Künstlervereins, ja längst in Titeln, Orden und Ehrungen aller Art zu teil geworden, und sein Romjubiläum wird neue bringen, aber den Meissel wird die fleissige Hand sicherlich und glücklicherweise sobald noch nicht sinken lassen.

G. VON GRAEVENITZ.

FRIEDRICH SCHLIE

Am 21. Juli dieses Jahres starb der Geheime Hofrat Professor Dr. Schlie, Direktor des Grossherzoglichen Museums und der Grossherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin. Die deutsche Presse hat sich bisher um den Verlust, den dadurch die Kunstwissenschaft erlitten hat, wenig gekümmert, und doch ist es der Mühe wert, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die Bedeutung des ausgezeichneten Mannes hinzulenken. Es lag in ihm der Zug ins Grosse, er war eine Herrennatur im besseren Sinne des Wortes, ein Kind des Volkes, das sehr früh den Blick über den engen Gesichtskreis hinaus zu den Höhen richtete, wo das Edle und das Schöne, die Kunst und die Schaffensmöglichkeit in weiten Bahnen wohnen, und indem er sich mit eigener Kraft und jener Zähigkeit, die ihm aus dem mecklenburgischen Grunde, wo seine Heimat war (geb. in Brüel am 12. Dezember 1839), erwuchs, heraufarbeitete, seine hohe Geisteskraft mit nie verminderter Liebenswürdigkeit jedem, der seiner bedurfte, zur Verfügung stellte, hat er sich gleichsam selbst geadelt.

Der Sohn eines Volksschullehrers gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts und dabei ausgerüstet mit nie gesättigtem Wissensdurste — jedermann, der das hört, weiss, dass vor dem heranwachsenden Jünglinge die härtesten Kämpfe, schwere Seelenbedrängnisse und Enttäuschungen liegen. Wie viele herrliche Kräfte sind bei anderen darin ermüdet, eingetrocknet und verdorrt. Wie oft scheiterte der Sohn, dem der in ärmsten Verhältnissen lebende Vater nichts für eine weitere Ausbildung geben konnte, nach kurzem Anlauf auf einer kümmerlichen Landschulstelle und sah dann später mürrisch und verdrossen und unzufrieden nur die Trümmer hoher Lebenshoffnungen um sich herum schwimmen. Vor diesem Schicksale wurde Schlie bewahrt, nicht etwa weil sein Vater besser gestellt war, als andere Lehrer, sondern weil der Sohn die zäheste Willenskraft besass, die vor keiner Entbehrung zurückscheute und keiner Schwierigkeit auswich, ferner weil er früh wusste, was er wollte und sein Ziel sich gesetzt hatte, schon damals, als er als Knabe von sechzehn Jahren mit halber Ausbildung die Schule verlassen musste, um sich sein Brod selbst zu verdienen. Studieren wollte er unter allen Umständen, den Glanz des klassischen Altertums, den er nur von ferne hatte schauen dürfen, voll in seine Seele strahlen lassen. Fünf lange Jahre musste er Privatlehrer sein und durfte das begehrte, ersehnte Land nur immer von fern her winken sehen. Dann hatte er die Mittel, dass er, der einundzwanzigjährige, auf das Gymnasium übergehen konnte. Privatunterricht, immer Privatunterricht musste er erteilen, um leben zu können, so als Schüler, so als Student (seit Ostern 1863 in Rostock). Endlich wurde der Hemmschuh abgeworfen, Stipendien ermöglichten ihm den freieren Flug, zunächst nach München, wo er schon 1867 den Doktorgrad erwarb, dann nach Rom zu archäologischen Studien.

Schlie hat niemals zu den Stockgelehrten gehört, die wie hypnotisiert unter dem Banne des Altertums stehen und der Ansicht sind, dass nur das Leben im Altertume den wahren Kunstfreund befriedigen kann. Er war viel zu schaffenslustig und lebensfroh, viel zu volksliebend und vorwärtsdrängend, als dass er sich hätte seitwärts vom Zuge der Zeit aufstellen mögen und nicht sein Kennen und Können in den Dienst der Gegenwart stellen, um der Zukunft vorzuarbeiten. Die Archäologie war ihm allerdings eines der edelsten Mittel für diesen Zweck. Wo aber ihm ein neues Gebiet der Kunst der Gegenwart oder der deutschen Kunst der Vergangenheit sich auftat, ruhte er nicht, bis er es betreten hatte und mit seiner mecklenburgischen Gründlichkeit sich mit ihm vertraut gemacht. Er ist bis in sein Alter ein Lernender geblieben, um ein tüchtig Lehrender sein zu können. Und darin ruht ein Hauptzug seiner Bedeutung, dass er sehr gern aus der Fülle seines Wissens mitteilte und zwar nicht nur Fachgenossen und Gebildeten, sondern auch Handwerkern, ja dem geringsten Manne aus dem Volke, wenn der ihn nur hören wollte. Er besass eine vorzügliche Gabe, selbst das Schwerverständliche klar und schlicht zu sagen, mit einfachen, ungezierten und doch schön gewählten Worten unverständliche Fachausdrücke zu vermeiden, das Wichtige herauszuheben und scharf zu umreissen, so dass es ihm im Gespräch gelang, Leute vom Lande, die sich nie um das Aussehen ihrer Dorfkirche oder um Altertümer, die der Boden barg, gekümmert hatten, plötzlich zu wecken, mit Teilnahme zu füllen und gleichsam in eine neue Welt hineinschauen zu lassen.

Zur Herausbildung dieser Gabe ist ihm gewiss seine Thätigkeit als Gymnasiallehrer (in Waren 1869 bis 1877, in Schwerin 1877 bis 1878) von Vorteil gewesen.

Schon während seines Aufenthaltes in Italien war der Intendant der Grossherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin, Eduard Prosch, auf ihn aufmerksam geworden und hatte ihn damals zur Aufstellung eines Planes zur Beschaffung von Gipsabgüssen für das neu zu erbauende Museum veranlasst, auch die Aufmerksamkeit des Landesherrn auf ihn gelenkt. Als Prosch im Jahre 1878 starb, wurde Schlie zum Direktor der Kunstsammlungen bestellt und stand bald (1882) vor der schweren Aufgabe, die bisher

zerstreut aufgestellten Schätze nunmehr in dem neuen Museum unterzubringen.

Wie Schlie bis zu diesem Zeitpunkte an seiner Ausbildung gearbeitet hatte und aus einem Forscher ein wirklicher Kenner geworden war, wie er seinen Blick geschärft und sein Auge geschult hatte, beweist sein »Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemäldegalerie in Schwerin, 1882.« Was Ausführlichkeit, Kritik und Quellenforschung anlangt, so war dieses Werk, das sämtliche handschriftliche Bezeichnungen, die auf den Gemälden vorkommen, faksimiliert wiedergiebt, das erste seiner Art in Deutschland, es machte den Verfasser rasch in der Kunstwelt bekannt und erhob ihn auf dem bestimmten Gebiete zur Autorität. Das Museum in Schwerin, dessen Sammlungen bisher wenig beachtet waren, wurde seitdem viel von Forschern, vor allem von niederländischen, besucht, waren doch den letzteren durch Schlie sichere Nachrichten über manche Maler gegeben, über die in den Museen von Holland und Belgien bisher noch völlige Unklarheit geherrscht hatte. Jeder Besucher der Sammlungen wird aber auch das vorzügliche Anordnungstalent Schlie's haben anerkennen müssen.

Mit ähnlichem Eifer strebte Schlie darnach, sich in die übrigen seiner Obhut anvertrauten Sammlungen, insbesondere in die des Kunstgewerbes, einzuleben, weite Reisen zum Vergleichen und Studieren vollendeten seine Ausbildung, er führte eine rege Feder für Kunstzeitschriften, und seine Artikel waren stets klar, gründlich und sachgemäss, so dass man seine Kennerschaft in Stockholm wie in Antwerpen, in Kopenhagen wie in Amsterdam anerkannte, sehr oft wurde er in der Folge als Sachverständiger von verschiedensten Seiten und entlegenen Städten aus in Anspruch genommen.

Er hatte nichts vom niederdeutschen Phlegma, im Gegenteil er war ein leicht erregter, impulsiver Charakter. Seine Begeisterung für alles Schöne und Gute konnte ihn oft hinreissend reden lassen, über den Unverstand brach er rücksichtslos heraus, es dauerte gar nicht lange, bis es bei ihm blitzte und donnerte, und er liess sich, wie der Mecklenburger sagt, nichts bieten. Zuweilen stiess er wohl hierdurch an, zuweilen verletzte er. Aber man muss es ihm zur Ehre sagen, dass er sich bemühte, seine Fehler zu erkennen und wieder gut zu machen. An behaglicher Tafel, mitten in anregender Geselligkeit war er bereit, sich rückhaltlos zu geben, und dann kamen äusserst liebenswürdige Seiten an ihm zum Vorschein. Dass er den Humor und die Läuschen liebte, braucht von einem Landsmanne Fritz Reuter's kaum gesagt zu werden.

Im Jahre 1884 liess Schlie ein »Beschreibendes Verzeichnis der Werke neuerer Meister in der Grossherzoglichen Gemäldegalerie« erscheinen, das ähnlich angelegt war, wie das obige Werk, 1887 beschrieb er die Gipsabgüsse antiker Bildwerke daselbst und gab ganz ausgezeichnete Erklärungen dazu, die wegen ihrer Klarheit und Flüssigkeit und Gründlichkeit mustergültig genannt werden können. Auch mögen hier noch einige Einzelabhandlungen erwähnt werden, die er im Buchhandel erscheinen liess: Darstellung des troischen Sagenkreises auf den etruskischen Aschenkisten 1867. Aufnahme der Kunstgeschichte in den Lehrplan der Gymnasien 1875. Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Bormann und Bernaert von Orley 1883. Hervorragende Gemälde niederländischer Meister der Galerie Weber in Hamburg 1891. Alt-Meissen in Schwerin 1893. Denkmal des Grossherzogs Friedrich Franz II. 1893. N. Knüpfer und einige seiner Gemälde, Beitrag zur Elsheimer Frage 1896. Hamburger Meister von 1435, 1897. Das Hauptwerk seines Lebens »Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin nahm er erst in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Angriff. Er betrat damit ein ihm ungewohntes und vielfach noch unbekanntes Gebiet, so fehlte ihm z. B. noch die Kenntnis der Einzelheiten, die zu einer guten Baubeschreibung unerlässlich ist, fast vollständig. Mit seiner gewohnten Energie und Gründlichkeit vertiefte er sich in das neue Studium, beschränkte sich nicht auf die Erforschung der Baugeschichte jedes Denkmals, sondern zog zum Verständnis stets die Ortsgeschichte heran und reiste als Forscher unermüdlich durch das Land. Es wird wenige Dörfer in Mecklenburg geben, die er nicht selbst besucht hat, ja, er ist in den meisten Orten zwei-, dreimal gewesen, weil ihm seine Forschungen immer noch nicht gründlich genug schienen. Höchst ergötzlich war es, ihn in seinem Verkehr mit den verschiedenen Ständen auf solchen Reisen zu beobachten. Dem zaghaft-neugierig herantretenden Küster war er der willige Lehrer, der dafür sorgte, dass spätern Besuchern das wirklich Sehenswerte in rechtem Lichte gezeigt werden konnte, dem Arbeiter oder Bauern entlockte er durch seine humorvollen Gespräche gemütliches Lachen, die Überhebung eines Rittergutsbesitzers stiess auf das Selbstbewusstsein des Gelehrten, der seine Überlegenheit sehr bald aufdrückte, einem rechten Adligen war er der Mann, der sich viel am Hofe bewegte, der Ungefälligkeit gegenüber wurde er grob und das von Herzen. Während der Fahrten von einem Orte zum andern konnte den Freund der niederländischen Schule der Anblick einer buntgescheckt auf grünem Grunde gelagerten Kuhherde begeistern, dann redete er von seinen Reisen in Frankreich und England, Holland und Schweden in der anziehendsten Weise. So streute er überall Anregungen aus, wie viele davon vertrockneten, wie viele Wurzel fassten, wird sich freilich niemals feststellen lassen. Der erste Band obigen Werkes, der im Jahre 1896 erschien, fand sofort durch Deutschland hin an massgebenden Stellen rückhaltlose Anerkennung, der fünfte und letzte Band kam 1902 heraus.

Es hat ihm nicht an Anerkennungen bei Lebzeiten gefehlt, ihn ehrten Titel und Orden, er war korrespondierendes Mitglied des archäologischen Institutes in Rom und Berlin und gehörte dem ständigen Ausschuss des internationalen kunsthistorischen Kongresses an. Zur Zeit planen seine Freunde die Aufstellung

seiner Büste im Grossherzoglichen Museum, dem Hauptorte seines Schaffens. Das beste Denkmal hat er sich selbst durch seine Werke in der Öffentlichkeit und im Herzen seiner Freunde durch sein tief angelegtes Gemüt und sein treues Halten zu allen, die er sich durch seine Liebenswürdigkeit gewonnen hatte, gesetzt. *C. BEYER.*

DER VII. INTERNATIONALE KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN INNSBRUCK.

Nachdem am Abend des 8. September vorberatende Sitzungen des ständigen und des lokalen Ausschusses stattgefunden und die eingetroffenen Gäste sich gegenseitig begrüsst hatten, wurde der Kongress am 9. September, vormittags 9 Uhr, durch den Vorsitzenden des ständigen Ausschusses, Prof. Schmarsow-Leipzig, eröffnet. Zum Präsidenten der Tagung wurde der Präsident der vorhergehenden beiden Kongresse, Prof. Dietrichson-Christiania, vorgeschlagen, der die Wiederwahl jedoch aus Gesundheitsrücksichten ablehnte. Darauf wurden zu Vorsitzenden gewählt Prof. *Schmarsow*-Leipzig, Prof. *Neuwirth*-Wien, Prof. *Semper*-Innsbruck, zu Schriftführern Prof. *Zimmermann*-Berlin und Landschaftsbeamter *Zimmeter*-Innsbruck. Auf die *Begrüssungsansprachen* des Bürgermeister-Stellvertreters Dr. Wenin, des Kaiserlichen Statthalters von Tirol, Baron Schwarzenau, und des Rektor Magnificus der Innsbrucker Universität, Dr. Cathrein, erwiderte Prof. Schmarsow. Zum Schluss gedachte er der seit der letzten Tagung *verstorbenen Mitglieder* der Kongresse *Adolf Bayersdorfer*-München, *F. X. Kraus*-Freiburg i. B. und *Friedrich Schlie*-Schwerin, deren Andenken die Versammlung durch Sicherheben von den Sitzen ehrte.

Der Schriftführer des ständigen Ausschusses, Prof. *Zimmermann*, gab Bericht darüber, dass die auf dem Lübecker Kongress gefasste Resolution in Sachen der Denkmalpflege an die damals bestimmten europäischen Regierungen versandt worden sei und dass einzelne Regierungen zum Teil in längeren Ausführungen darauf geantwortet hätten.

Prof. Lacher-Graz überbrachte eine Einladung der Stadt Graz, den *nächsten Kongress* (1904) dort abzuhalten, während Reichsantiquar Hildebrandt-Stockholm den Kongress für 1906 nach Stockholm einlud. Der Kongress sprach sich unter Dank für die Einladungen dahin aus, dass er die Stockholmer Einladung, über die er statutenmässig nicht definitiv beschliessen dürfe, dem nächsten Kongress zur Annahme aufs wärmste empfehlen wolle, und unterbreitete der Stadt Graz die Bitte, ihre Einladung bis zu einem späteren Termin zu verschieben, da es nicht wünschenswert erscheine, zwei aufeinander folgende Kongresse an zwei einander so nahe liegenden Orten abzuhalten. Die endgültige Beschlussfassung über die Stadt für die Tagung im Jahre 1904 wurde an den ständigen Ausschuss verwiesen.

Da der Vorstand der mit dem Kongress in Verbindung stehenden *Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen* durch den Tod von Dr. Bayersdorfer und den Austritt von Prof. v. Oettingen-Berlin bis auf eine Person, Prof. Schmarsow, zusammengeschmolzen war, wurde er durch die Zuwahl von Geheimrat *v. Reber*-München und Dr. *Hofstede de Groot*-Haag ergänzt und ihm das Recht erteilt, sich durch Kooptation zu erweitern. — C. de Mandach-Paris legte ein von Eug. Müntz-Paris verfasstes Programm der *Gesellschaft für ikonographische Studien* vor und berichtete über die Resultate, welche die Gesellschaft bisher in Frankreich erzielt hat. Es erfolgte darauf eine grössere Anzahl von Beitrittserklärungen der Versammelten zu dem festgesetzten jährlichen Preise von 10 Frs. — An Stelle des ausgefallenen Vortrags von Prof. Lange-Tübingen über den Amor des Michelangelo lässt die Verlagshandlung E. A. Seemann eine Anzahl von Exemplaren des bei ihr erschienenen Buches von Lange über diesen Gegenstand verteilen.

Dann begann die Reihe der Vorträge. Dr. *Hofstede de Groot* trat dafür ein, dass man die Gemälde in den öffentlichen Galerien *nicht mit Glasscheiben* bedecken solle, da diese den künstlerischen Genuss stark beeinträchtigen, ja zuweilen unmöglich machen, und da er durch jahrelange Beobachtungen konstatiert habe, dass die Atmosphäre mit ihrer Feuchtigkeit und mit ihrem Russ selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen, wie sie z. B. in London herrschen, keinen dauernd nachteiligen Einfluss auf die Gemälde auszuüben vermag. Vor beabsichtigter oder unbeabsichtigter Beschädigung durch das Publikum könnten die Gemälde am wirksamsten durch Vermehrung und gute Auswahl des Aufsichtspersonals beschützt werden.

Prof. *Leitschuh*-Strassburg sprach über das aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende *Reliquiar* in der Pfarrkirche St. Magdalenen zu Strassburg, welches die *Hand der hl. Atala* enthält und aus der Stephanskirche stammt. Hände als Reliquien sind in so früher Zeit selten; selten ist auch das frühe Auftreten architektonischer Gestaltung des Behälters und dass eine Stifterinschrift an dem Werk angebracht ist. Die architektonischen Formen des Reliquiars haben so grosse Ähnlichkeit mit den vor Erwin geschaffenen gotischen Teilen des Strassburger Münsters, dass der Vortragende nicht ansteht, bei beiden dieselbe Künstlerhand zu vermuten. Als Stifter glaubt er nach der Inschrift einen bischöflichen Ministerialen Godefried Cidelere nachweisen zu können. Dass kirchliche Gegenstände in so früher Zeit nicht von Geistlichen gestiftet worden sind, ist ebenfalls eine Seltenheit. Wenn ihn nicht alle Zeichen trügen, meint der Vortragende in Godefried Cidelere den berühmten Dichter Gottfried von Strassburg erkennen zu dürfen, der nach den neuesten Forschungen bischöflicher Ministeriale war.

Dr. *Pazaurek*-Reichenberg weist darauf hin, dass sich die bestehenden Archivverwaltungen als nicht tauglich zur Erteilung von Auskünften zu kunstgeschichtlichen Zwecken gezeigt haben und schlägt die *Errichtung von staatlichen Kunstarchiven* vor. Der Antrag wird zur weiteren Beratung an den ständigen Ausschuss verwiesen.

Nach Schluss der Verhandlungen um 12 Uhr erfolgte die Besichtigung der Hofkirche. Um 2 Uhr versammelten sich die Mitglieder in der zu Ehren des Kongresses veranstalteten *kunsthistorischen Ausstellung*, wo Prof. Semper die Führung übernahm. Zwei aneinander stossende Säle enthalten ausschliesslich *tirolische Kunstwerke vom 11. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, in deren Auswahl die künstlerische Bedeutung der betreffenden Epoche, sowie des einzelnen Kunstwerkes möglichst berücksichtigt wurde. Der dritte Saal ist hervorragenden *älteren Kunstwerken ausländischer Schulen* eingeräumt, welche sich in tirolischem Privatbesitz befinden. Die erste Abteilung giebt ein, soweit es möglich war, abgeschlossenes Bild, welches in sehr erwünschter Weise durch Photographien ergänzt wird. Hauptsächlich Malerei und Plastik sind berücksichtigt, während die Kleinkunst nur durch wenige Werke vertreten ist. Wie entschieden der *Einfluss der veronesischen Kunst* die Malerei und die Skulptur Tirols um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert beherrschte, zeigen eine Kreuzigung und ein Votivbild der Familie Jauffenberg mit der Dreieinigkeit aus dem Chorherrenstift Neustift bei Brixen und einige kleine Skulpturen. In einem Bild aus der Schule des Brixener Malers *Jakob Sunter* von ca. 1460, den Tod

der hl. Martha vorstellend, ebenfalls aus Neustift, tritt das Tirolisch-Deutsche gegenüber dem Italienischen schon schärfer hervor. Andere Bilder der Brixener Malerschule konnten die Kongressbesucher im Ferdinandeum und im Kloster Wilten vergleichen. Weit reicher ist die Ausstellung an Werken des Künstlerkreises der sich um den grossen *Michael Pacher* sammelte. Dem Meister selber schreibt Semper eine aus dem Petersstift zu Salzburg entliehene Tafel mit Maria, Margaretha und Katharina zu, und sieht in ihr einen Überrest jenes Flügelaltars, den Michael Pacher für die Franziskanerkirche in Salzburg in Auftrag bekam, und an dem er von 1495 bis zu seinem Tode im Jahre 1498 in Salzburg arbeitete. Sehr gut lernt man in der Ausstellung den Bruder Michaels, *Friedrich Pacher,* kennen, der eine viel weniger bedeutende Natur war und daher den Einfluss der Paduaner Malerschule nicht so selbständig zu verarbeiten vermochte. Wohl ein frühes Werk seiner Hand ist ein Katharinenflügelaltar aus Neustift. Ebendaher ist eine Hinrichtung der hl. Barbara, während eine Taufe Christi, welche durch eine alte Inschrift auf der Rückseite dem Friedrich Pacher bestimmt und zwar für das Jahr 1483 zugewiesen wird, dem Erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising gehört. Zu diesen Werken trat noch im letzten Augenblick vor Eröffnung der Ausstellung ein Triptychon Friedrich Pacher's aus dem Besitz von Emil Pacully in Paris, das im Mittelbilde die Dreieinigkeit darstellt. Der künstlerischen Bedeutung der besten Werke Michael Pacher's sehr nahe kommt die Tafel mit den beiden Heiligen *Jakobus und Stephanus aus dem Besitz des Prof. Sepp* in München, der ein Bild der Madonna von Engeln gekrönt zwischen Margaretha und Barbara aus der v. Vintler'schen Sammlung in Bruneck zur Seite tritt. Diese Werke zeigen den Stil Michael Pacher's bereits etwas weiter entwickelt zu grösserer Einfachheit im Sinne der Hochrenaissance, was jedoch den Mangel der unvergleichlichen inneren und äusseren Wucht bei den Gestalten Michael Pacher's nicht zu ersetzern vermag. In enger Verbindung mit den Sepp-v. Vintler'schen Werken steht eine Serie mit Darstellungen aus der Legende des hl. Augustin und eine zweiseitig bemalte Tafel mit der hl. Sippe und der Vertreibung des Joachim aus dem Tempel, beide aus Neustift und von derselben Hand. Die *Holzschnitzschule,* die sich an Michael Pacher angeschlossen hat, und die ihren Sitz in Bozen gehabt zu haben scheint, ist durch einen Altar aus dem Besitz von Hans Schwarz in Wien und besonders vortrefflich durch eine knieende Madonna, die von einer Anbetung des Kindes stammt und Dr. Albert Figdor in Wien gehört, vertreten. — Im zweiten Saal ist die herrschende Persönlichkeit *Andrä Haller,* ein Brixener Maler des 16. Jahrhunderts, dessen Namen wir von zwei bezeichneten Altarflügeln von 1513 im Ferdinandeum zu Innsbruck kennen. Er hatte sich an Dürer geschult und zeichnet sich durch Wärme und Schmelz der Farbe aus. Mit der Bedeutung Michael Pacher's kann er sich nicht messen. Andere Werke des zweiten Saales zeigen, dass in den *nordtirolischen Malerschulen des 15. Jahrhunderts* sich der Einfluss Schongauers bemerklich macht und dass der oberdeutsche Einfluss dort auch im 16. Jahrhundert wirksam war. In dem Flügelaltar aus dem Besitz des Dekans Aloys Rautenkranz in Flaurling von 1510 mit der hl. Sippe im Mittelstück spiegelt sich die Augsburger Kunst wieder. Vier Tafeln mit der Auferstehung Christi, der Himmelfahrt Christi, der Ausgiessung des heiligen Geistes und Maria als Schützerin aus dem Ursulinenkloster zu Bruneck und vom *Anfang des 16. Jahrhunderts* verraten den Einfluss des Hans Schäuffelin.

Die Tiroler Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts veranschaulichen Werke von M. Knoller, J. Platzer, J. Holzer, Troger, Strickner u. a. Von Philipp Haller und G. B. Lampi sind Bildnisse, von Joseph Koch Landschaften vorhanden.

Im dritten Saal mit Werken aller Länder aus tirolischem Privatbesitz sind besonders Bilder von *Bronzino, Hans von Kulmbach* und *Lukas Kranach* bemerkenswert.

An den Besuch der Ausstellung schloss sich der des Klosters Wilten, dann fand eine Sitzung des ständigen Ausschusses in der Universität statt, und am Abend versammelte ein von der Stadt Innsbruck gegebenes Festmahl alle Mitglieder und Teilnehmer des Kongresses, ca. 150 Personen, im grossen Stadtsaal, wobei der 87jährige Professor Sepp aus München in frischer Begeisterung ein Hoch auf die Stadt Innsbruck ausbrachte. — —

Am *zweiten Kongresstage,* Mittwoch, den 10. September, versammelten sich die Mitglieder 9 Uhr vormittags in der Aula der Universität. Der Vorsitzende teilte mit, dass ein Telegramm des Bürgermeisters von Strassburg i. E. eingetroffen sei, in welchem der *Kongress für 1904 nach Strassburg* eingeladen werde. Die Versammlung begrüsste diese Einladung mit grossem Beifall und beschloss dieselbe anzunehmen, was telegraphisch nach Strassburg mitgeteilt wurde.

Der Schriftführer brachte zur Kenntnis, dass der ständige Ausschuss eine Revision der Statuten nach den Erfahrungen der letzten neun Jahre für notwendig erachtet habe und legte dem Kongress folgende neue Fassung derselben vor. Die Veränderungen sind nichts als eine Weiterentwickelung aus den alten Statuten, wie sie sich aus den bisherigen Kongressen von selbst ergeben hat, unter Hinzufügung einer eingehenden Geschäftsordnung für den ständigen Ausschuss.

SATZUNGEN DER KUNSTHISTORISCHEN KONGRESSE

I. Die kunsthistorischen Kongresse bezwecken die Förderung der gemeinsamen wissenschaftlichen Angelegenheiten unter den Fachgenossen aller Länder. Beratung wichtiger Fragen und Aufgaben der Kunstwissenschaft, Vorträge von allgemeinem oder örtlichem Interesse, Ausstellungen, Führungen, Exkursionen, sowie der persönliche Verkehr während der Kongresstage, sollen ebenso diesem Zwecke dienen, wie die dauernden Unternehmungen und die Arbeit besonderer Kommissionen, die von diesen Kongressen ausgehen.

II. In der Regel soll alle zwei Jahre im Herbst ein kunsthistorischer Kongress von zweitägiger Dauer stattfinden. Ort und Zeitpunkt des folgenden Kongresses bestimmt die jedesmalige Versammlung.

III. Alle Fachgenossen, die dem ständigen Ausschuss der Kongresse (Artikel VI) ihren Beitritt erklären, werden Mitglieder und als solche zu jeder Tagung durch die Post eingeladen. Sie zahlen zur Bestreitung des nötigen Aufwandes in jedem Kongressjahre einen Beitrag von fünf Mark (sechs Kronen, six Francs, five Shillings) und erhalten den offiziellen Bericht über die Verhandlungen zugesandt. Der Austritt kann durch schriftliche Abmeldung beim geschäftführenden Vorstand des ständigen Ausschusses nur in den Zeiten zwischen dem Schluss der einen und zwei Monate vor der folgenden Tagung geschehen. Nur Fachgenossen haben Stimmrecht.

IV. Sonstige Besucher der einzelnen Kongresse haben beim Ortsausschuss Eintrittskarten zum festgesetzten Preise zu lösen, erwerben als Teilnehmer an allen Veranstaltungen des Kongresses jedoch kein Stimmrecht bei Beschlüssen, Kommissionsberatungen u. s. w.

V. Jeder Kongress wird vom ständigen Ausschuss eröffnet und geschlossen. Die Versammlung wählt sich das Bureau, welches die Sitzungen leiten soll, selber. Nach Schluss der

Tagung übernimmt der ständige Ausschuss wieder die Geschäfte. Zu seiner Ergänzung wird am Orte des Kongresses rechtzeitig ein Ortsausschuss gebildet, der in Verbindung mit dem geschäftführenden Vorstand des ständigen Ausschusses alle erforderlichen Massnahmen trifft.

VI. Der ständige Ausschuss besteht auf die Dauer von sechs Jahren. Sieben Mitglieder werden vom Kongress erwählt mit dem Recht der Selbstergänzung und Erweiterung der Anzahl durch Kooptation. Der ständige Ausschuss konstituiert sich selbst: er wählt aus seiner Mitte den Vorsitzenden, dessen Stellvertreter, sowie den Schriftführer und den Schatzmeister, die zusammen den geschäftführenden Vorstand bilden.

Der ständige Ausschuss ist der fortdauernde Träger der Institution der kunsthistorischen Kongresse. Er wird insbesondere mit folgenden Geschäften betraut:

1. Hat die Versammlung aus irgend einem Grunde für die nächstfolgende Tagung keine Orts- und Zeitbestimmung getroffen, oder wird die Ausführung eines solchen Beschlusses unmöglich, so hat der Ausschuss für einen geeigneten Kongressort Sorge zu tragen und die Zeit zu bestimmen. Er veranlasst die Bildung des jeweiligen Ortsausschusses, der alle erforderlichen Vorbereitungen und die Erledigung aller am Kongressorte selbst sich ergebenden Geschäfte übernimmt.

2. Er stellt in Verbindung mit dem Ortsausschuss die vorläufige Tagesordnung für die Versammlung fest und sorgt besonders für die Vorträge und wissenschaftlichen Anliegen der Kongresse. Anmeldungen für Vorträge, Referate, Mitteilungen, Anregungen u. s. w. sind in der Zwischenzeit an den ständigen, später bis zu einem angesetzten Termin an den jeweiligen Ortsausschuss zu richten. Ständiger und Ortsauschuss beschliessen gemeinsam über die Zulassung u. s. w. In zweifelhaften Fällen entscheidet der geschäftführende Vorstand des ständigen Ausschusses. Vorträge sollen in der Regel die Dauer von Dreiviertelstunden nicht überschreiten, Referate und Mitteilungen höchstens eine Viertelstunde beanspruchen. Nachträgliche Aufnahme in die Tagesordnung ist nur auf Beschluss des Vorstandes möglich.

3. In der Zwischenzeit von Kongress zu Kongress sorgt der ständige Ausschuss für sämtliche diese Institution als solche betreffenden Obliegenheiten und fördert die ihm aufgetragenen, vom Kongress beschlossenen Massnahmen, soweit nicht besondere Kommissionen mit eigener Vollmacht eingesetzt worden sind.

VII. 1. Der geschäftführende Vorstand leitet alle Geschäfte des ständigen Ausschusses der kunsthistorischen Kongresse. An seiner Spitze steht der Vorsitzende, der alle Aktenstücke beglaubigt und in allen Angelegenheiten die letzte Entscheidung giebt. Er eröffnet und schliesst die kunsthistorischen Kongresse persönlich oder bevollmächtigt dazu ein Mitglied des ständigen Ausschusses. Er stellt die Tagesordnung der Kongresse, die vom jeweiligen Ortsausschuss und dem Schriftführer des ständigen Ausschusses vorbereitet werden, endgültig fest. Ebenso führt er den Vorsitz in allen besonderen Kommissionen, die nicht durch Kongressbeschluss selbständig abgezweigt worden sind.

Beim Vorsitz werden die Akten über die laufenden Geschäfte des ständigen Ausschusses sowie das Archiv der kunsthistorischen Kongresse bewahrt.

2. Der Stellvertreter des Vorsitzenden übernimmt alle Funktionen des letzteren selbstverständlich sobald dieser an deren Ausübung verhindert ist. Auf besonderen Wunsch des Vorsitzenden kann diese Vertretung auch teilweise erfolgen. Unter Umständen wird der Stellvertreter auch die Funktionen des Schriftführers übernehmen, besonders ad interim wenn ein Personenwechsel für dieses Amt eintreten muss.

3. Der Schriftführer besorgt die laufenden Korrespondenzen des Ausschusses im Einvernehmen mit dem Vorsitzenden und führt die Mitgliederliste regelmässig fort. Er hat mit dem jeweiligen Ortsausschusse die Tagesordnung der Kongresse vorzubereiten und zur endgültigen Feststellung dem Vorsitzenden vorzulegen. Er überwacht die Drucklegung und Versendung des offiziellen Berichtes über die Verhandlungen der Kongresse. Nach Abschluss des Druckes werden die Akten über jeden Kongress dem Archiv einverleibt.

Sind gleichzeitig der Vorsitzende und dessen Stellvertreter behindert, so kann der Schriftführer interimistisch die Leitung der Geschäfte übernehmen.

4. Der Schatzmeister nimmt die vom jeweiligen Ortsausschuss erhobenen Beiträge entgegen und erhebt sie nachträglich von allen auf dem Kongress nicht anwesenden Mitgliedern. Ihm bleiben weitere Massregeln zur Kontrolle wie zur Einziehung von Beiträgen, Abrechnung mit dem jeweiligen Ortsausschuss anheimgestellt.

Bei Behinderung des Schriftführers kann auch der Schatzmeister dessen Funktionen übernehmen. Ist dieser selbst behindert, kann aus freien Stücken der Schriftführer interimistisch als Ersatzmann eintreten, doch soll, wenn irgend möglich, sofort ein anderes Mitglied des ständigen Ausschusses bestellt werden und die Kassenführung unmittelbar vom bisherigen auf den neuen Schatzmeister übergehen.

5. Schriftführer und Schatzmeister haben dem ständigen Ausschuss Rechenschaft abzulegen. Ihr Geschäftsbericht bedarf der Genehmigung des versammelten Ausschusses, bevor er dem Kongress erstattet wird.

6. Alle vier Mitglieder des geschäftführenden Vorstandes verpflichten sich für die Dauer ihrer Amtsführung zu persönlicher Anwesenheit auf den in dieser Zeit stattfindenden Kongressen.

In Behinderungsfällen hat jedes Mitglied rechtzeitig dem Vorsitzenden des ständigen Ausschusses davon Anzeige zu machen.

Niederlegung eines Amtes ist nur in den Zwischenzeiten zwischen den Kongressen, nicht während der Vorbereitung und Erledigung derselben gestattet.

VIII. Die gedruckten Statuten werden vom Vorstand allen Fachgenossen verabfolgt. Findet ein Kongress ausserhalb des deutschen Sprachgebietes statt, so hat der Ortsausschuss eine Übersetzung der Statuten in die Landessprache drucken zu lassen und zugleich mit der Einladung und der Tagesordnung auszugeben.

IX. Der offizielle Bericht über die Verhandlungen der kunsthistorischen Kongresse ist, soweit der Vorrat reicht, für den jedesmal festzusetzenden Preis käuflich bei der Bezugsquelle. Bibliotheken und kunsthistorische Institute können sich für den festen Preis von zwei Mark abonnieren.

Die Satzungen wurden in dieser Form vom Kongress angenommen. Darauf folgte der Bericht der beiden Revisoren der *Rechnungslegung* des Schatzmeisters Prof. *Riehl*-München und diesem wurde Entlastung erteilt.

(Fortsetzung folgt.) M. G. Z.

BERLINER BRIEF

Die nervöse Unruhe, die seit etwa fünf Jahren das Berliner Kunstleben erfasst hat, ist noch immer nicht auf ihrem Höhepunkte angelangt. Wir haben hier eine »Kunstblüte«, dass dem ernsten Beobachter recht ängstlich zu Mute werden kann. Wir schreiten nicht, wir rennen, toben, stürzen vorwärts zu unbekannten Zielen. Und in atemlosem Lauf jagen von der andern Seite her die Eindrücke uns entgegen und an uns vorüber. Es ist nicht, als betrachteten wir einzelne Werke, sondern als drehe sich unaufhörlich vor unsern gemarterten Augen ein Kunstkaleido-

skop aus zehntausend bunten Steinchen. Der Berliner Kunstgaul, der früher so gemächlich seine Strasse hintrottete, ist durchgegangen. Haltet ihn auf! Fallt ihm in die Zügel! Sonst giebt es noch ein Unglück!

Es ist in der That nicht abzusehen, wo das hinaus soll. Das Publikum, soweit es nicht schon übersättigt ist, wird durch dies Massenaufgebot von Kunst, das es umdrängt, völlig verwirrt und systematisch zur Oberflächlichkeit erzogen. Und den Künstlern geht der letzte Rest beschaulicher Ruhe verloren; auf der sommerlichen Studienreise legen sie sich, nach Stille und Sammlung schmachtend, an den Busen der Mutter Natur, aber wenn der Herbst ins Land kommt, werden sie wieder in den Wirbelwind der allgemeinen Unrast hineingezogen.

Noch nie hat ein Berliner Kunstwinter so begonnen wie dieser. Ehedem lieferten sich die Salons im September und Oktober nur kleine Vorpostengefechte. Wie kluge Spieler warfen sie fürs erste nur ein paar indifferente Karten ab und hielten die Trümpfe vorläufig noch fest in der Hand. Diesmal haben sie sämtlich gleich damit begonnen, die höchsten Atouts auszuspielen und dadurch von vornherein die Aufmerksamkeit aufs höchste und allerhöchste gespannt.

Schulte begann ohne viel Federlesens sofort mit Herz-Ass: mit einer *Böcklin*-Ausstellung, die grosses Aufsehen erregte. Man sah dort die Bilder des Meisters aus der Sammlung des verstorbenen Musikverlegers *Fritz Simrock*, die weiteren Kreisen im Original nur wenig bekannt sind. Es ist eine erlesene Schar der besten Böcklins: eine Toteninsel — die mit dem bleiern-schweren, düster-blaugrauen Himmelshintergrund —, das kleinere Gemälde »Herbstgedanken«: die hoheitsvolle Frauengestalt, die im wallenden blauen Gewande nachdenklich über das Grün der Wiese am Bachesrand durch die rotbraune Feuerglut der Abschied nehmenden Natur schreitet, dann eine »Salome mit dem Haupte des Täufers« und eins der schönsten Bilder, vielleicht das schönste, das Böcklin je geschaffen hat: »Triton und Nereide«. Es ist ein Fest ohnegleichen, diesem Werke wieder einmal zu begegnen, dieser wundervollen Tochter der Meerestiefe, die in gleissender Nacktheit auf den Wellen plätschert, von dem goldgelben Schleiergewand nur so weit berührt, dass die weiche Zartheit ihrer königlichen Glieder in doppelter Pracht erstrahlt, diesem verführerischen Blick, mit dem sie zu dem schönen braunen Fischmenschen emporsieht, der noch einmal Ausschau hält, ob auch niemand das Stelldichein auf hoher See belauscht, dieser ganzen Gruppe der Elementargeister, in deren Ruhe vor der wildesten Umarmung sich des Meeres Stimmung vor dem ausbrechenden Unwetter mit so unerhörter Kraft verkörpert. Aus eigenem Besitz hatte Schulte noch zwei Böcklins hinzugefügt: die Ruine am Meer, deren heroische Romantik durch Klinger's Radierung allgemein bekannt geworden ist, und ein Alterswerk, das schon deutlich die Spuren der Ermattung aufweist, aber eben darum um so rührender wirkt: eine letzte Variation des von dem Meister so oft gemalten Motivs »Pan und die Dryaden«.

Das Interesse, dass diese Böcklin-Ausstellung fand, war so enorm, dass sie die übliche Lebenszeit der Schulteschen Kollektionen überschritt. Sie sah zwei Generationen anderer Bilder an sich vorüberziehen. Die erste ward von einem internationalen Terzett geführt: dem Finnen *Axel Gallén*, dem Russen *Wilhelm Purvit* und dem französierten Spanier *Antonio de la Gandara*. Von Gallén hatte man hier lange nichts gehört. Er überraschte wieder durch seine erstaunliche Vielseitigkeit, die merkwürdigerweise der Kraft und Frische seines Talents nichts geschadet hat. Er malt impressionistische Tollheiten und raffinierte koloristische und luministische Pikanterien — und hat doch noch Ursprünglichkeit genug in seiner Hand, um der herben Grösse des finnischen Nationalepos »Kalewala« gerecht zu werden. Er hat sich für diese Schilderungen einen ganz eignen Stil geschaffen, bei dem die dekorative Art primitiver Wandmalereien und altnordischer Textilarbeiten mit moderner Farbenanschauung wundersam zusammenklingt. Purvit im benachbarten Russland hält sich lediglich an die Natur. Seine Domäne ist die Schneemalerei, in der er heute so bald keinen Konkurrenten zu fürchten braucht. Er malt die weisse Winterdecke seiner Heimat mit gleicher Kunst in allen Stadien, als dünnes bleiches Tuch, das der Herbst ausbreitet, als dicke, flockige, mollig-weiche Wolldecke, die meterhoch auf dem Boden ruht, und als zartes Brautkleidchen der Jungfer Erde im Monat März, ehe der sonnige Frühling die Verschämte, Sichsträubende resolut in die Arme nimmt. Gandara trat mit zwei mondänen Damenporträts auf, bei denen man die Feinheit und Delikatesse der Farbenstimmungen noch lebhafter bewundert hätte, wenn man nicht über die Absichtlichkeit des »Chics«, den sie so aufdringlich zur Schau trugen, ein wenig verstimmt gewesen wäre.

Auch die zweite Generation bei Schulte, die sich jetzt um die Böcklins gruppiert, setzt sich im wesentlichen aus Ausländern zusammen. Zwei Schweden stehen an der Spitze, homines novi für Berlin: *Gottfrid Kallstenius* aus Stockholm und *Gustav Adolf Fjaestad* aus Arvika. Sie interessieren beide als Landschafter von gesunder Naturauffassung und sicherem Auge. Es ist eine Freude zu beobachten, wie echt sie die kühle, klare Luft ihrer Heimat treffen, die alle Einzelheiten der Landschaft so deutlich und festumrissen erscheinen lässt. Aus wesentlich anderem Holze als diese Skandinavier ist der Belgier *Emile Claus* geschnitzt, von dem man bei uns wohl schon oft einzelne Arbeiten, aber noch nie eine so reichhaltige Sammlung gesehen hat. Er gehört zu den Analytikern, die von Claude Monet abstammen. Die Strichlein und Tüpflein, in die er Licht und Luft und Farben zerlegt, sind zarter und diskreter als die des Pariser Meisters, dafür wirken seine Bilder freilich bei aller Feinheit nicht mit der Kraft Monet's.

Keller & Reiner haben auf die Schulte'sche Herausforderung hin nicht lange geschwiegen. Auf das Herz-Ass setzten sie den bleichen Kreuz-Buben und inscenierten als sensationellen Saisonbeginn eine *Melchior Lechter*-Ausstellung. Seit seinem ersten Auftreten bei Gurlitt vor sechs Jahren ist Lechter seinen Weg mit unerschütterlicher Festigkeit weiter gegangen. Er war und ist der ehrlichste, konsequenteste Archaist, den wir in Deutschland besitzen. Von vornherein ging er dabei über das »Altmeisterliche« im landläufigen Sinne hinaus und liess sich von den englischen Präraffaeliten in die Zeiten der Gotik führen, von wo er gelegentlich noch einen Ausflug ins Romanische unternimmt. Vielfache Anregungen wirken dabei in Lechter's Kunst zusammen: Eindrücke alter kirchlicher Kunst, die er in seiner westfälischen Heimat gesammelt hat, Rossetti, Burne-Jones, Botticelli und Böcklin. Aber das alles geht doch, gut und gründlich verarbeitet, zu einer einheitlichen und dadurch wieder persönlichen künstlerischen Auffassung zusammen. Und was diesem Archaismus jedes Spielerische nimmt, ist Lechter's ausserordentliches technisches Können. Er weiss wie wenige die Farben zu behandeln, schwierigste koloristische Probleme — etwa helle schwebende Figuren gegen hellleuchtenden Himmel — zu lösen, im Stil der alten Meister bemalte Reliefpartien der Leinwand organisch anzuheften, etwa bei einem Goldreif, der ein geheiligtes Haupt umgiebt, beim Muster eines kostbaren Gewandes, bei den Edelsteinen, die einen fernen Märchentempel schmücken; er hat aber auch das ganze

Leiden der kunstgewerblichen Menschheit auf sich genommen: er schnitzt und hobelt, entwirft Muster für Beschläge und Stickereien, für Leuchter und Rahmen und Decken, zeichnet Buchschmuck aller Art und schrickt dabei auch nicht vor Kalendern und Geschäftskarten zurück, und seine Glasfenster mit der leuchtenden Pracht ihrer satten Farben, die wie seltene Kristalle aus geheimnisvollen unterirdischen Reichen glühen, sind vielleicht das Beste, was heute von Künstlern bei uns handwerklich geleistet wird.

Lechter hat die Genugthuung gehabt, seiner ganzen Kunstwelt einen Tempel bauen zu dürfen. Der verstorbene Kölner Pallenberg hat ihm einen grossen Festsaal für das neue Kunstgewerbemuseum seiner Vaterstadt in Auftrag gegeben. Der Saal war schon im Sommer 1900 auf der Pariser Weltausstellung aufgebaut und er steht seit einem Jahre an seinem Bestimmungsort. Aber es fehlte dem Gebäude bisher der Schlussstein: das grosse dekorative Gemälde, das die Hauptwand des Saales, den schönen Fenstern gegenüber, einnehmen soll. Jahre lang hat Lechter daran gearbeitet, jetzt endlich steht es fertig vor uns. Es ist ein Hoheslied auf die weltenferne, feierlich-archaistische Phantasiekunst geworden, der Lechter huldigt, die litterarisch ihre Parallele in dem Poetenkreise um Stefan George findet. Und die asketischen Dantezüge Stefan George's trägt auch der Dichter, der auf diesem grossen Bilde im Märchenlande der Kunst, da der Himmel purpurn erglüht, vor dem Heiligtum des mystischen Quells, von allen Wonnen durchschauert, den geweihten Trank aus kristallner Schale knieend schlürft, den ihm die königliche Priesterin mit ihren schlanken Händen reicht. Engelgestalten erscheinen, den feierlichen Akt zu verherrlichen. Hier schwenken sie mit gemessenen Bewegungen dampfende Weihrauchkessel. Dort schweben sie leise über dem Dichter durch die Luft; sie sind es, die den Suchenden durch das Dickicht der dunklen Bäume zu der strahlenden Stätte des Lichts geleitet haben.

Es ist wichtig, mit dem fertigen Bilde die Schar der Studienblätter zu vergleichen, die Lechter mit ausgestellt hat, zu beobachten, wie er vom Boden der Natur langsam sich emporschwingt in die Sphäre seiner sublimen Kunstanschauung. Vor diesem Ernst und dieser Sicherheit der Arbeit empfindet der Beschauer tiefste Bewunderung. Und wenn die Kunstwelt Lechter's vielen auch rückgratlos, in ihrer Feierlichkeit gezwungen, in ihrer angenommenen Naivetät höchst unnaiv, in ihrer mystischen Askese ungesund erscheint, es kann sich niemand von dem Banne des Zaubers lösen, der von diesem festgefügten Reiche ausgeht. —

Der Salon *Cassirer* hat als erste Karte, da die Reihe an ihn kam, gegen solche hohen Trümpfe einen noch höheren ausgespielt: den ehrwürdigen alten Herz-König, *Jozef Israëls*. Der holländische Meister hat ein neues grosses Bild vollendet, ein Gemälde, das in der Geschichte seiner Werke einen Platz unmittelbar hinter dem »Trödler« des Amsterdamer Suassomuseums erhalten wird. Man erinnert sich der Stelle in Israëls' kostbarem Buch über seine Reise nach Spanien, wo er erzählt, wie er auf seinen Wandergängen durch das Gewinde alter Strassen plötzlich die vertrauten Laute hebräischer Melodien vernimmt, wie er dem Klange nachgeht und einen alten Juden findet, der fleissig in eine Thorarolle schreibt, während er mit halbgeöffneten Lippen die heiligen Sätze mitsummt. Der Eindruck dieses Erlebnisses war so stark, dass Israëls es nun auch mit dem Pinsel festhalten wollte. Wie auf dem Trödlerbilde blicken wir geradeaus auf die Figur des Alten, der hier im schummerigen Halbdunkel eines niedrigen Zimmers unter dem Fenster auf das gerollte Pergament mit grosser Gänsefeder seine kunstvollen Buchstaben aufmalt. Er ist ganz in sich versunken, ganz eins mit dem Wort des Herrn, dem er dient; dem Trödler gegenüber verkörpert er die andere Seite des Judentums. Israëls' herrliche Kunst, die Personalunion höchster malerischer Kultur und feinster Empfindung, die sich in ihm vollzogen hat, ist selten so gross und ergreifend zum Ausdruck gekommen, wie in diesem Alterswerk.

DIE NEUORDNUNG DER DRESDNER PORZELLANSAMMLUNG

Die Königliche Porzellan- und Gefäss-Sammlung zu Dresden ist unseres Wissens die einzige selbständige derartige Sammlung in Deutschland, im Auslande hat sie nur in der Sammlung zu Sèvres eine Nebenbuhlerin. In ihrer Art ist die Dresdner Porzellansammlung mit ihren Tausenden von Prachtstücken ebenso bedeutend wie die Dresdner Galerie; wenn sie nur im Auslande und bei den wenigen Porzellansammlern berühmt, in Deutschland aber doch nur wenig bekannt ist, so liegt das zumeist daran, dass die Keramik überhaupt in weiteren Kreisen zu wenig gekannt und geschätzt ist. Doch mag auch die wenig erfreuliche Aufstellung der Sammlung einige Schuld mit tragen. Dieser Umstand ist jetzt beseitigt. Die Sammlung ist zur Umordnung ein halbes Jahr geschlossen gewesen und Assistent Dr. Zimmermann hat sie auf Grund einer eingehenden wissenschaftlichen Durcharbeitung neu aufgestellt. Durch diese Neuaufstellung hat die berühmte Sammlung nach der Seite der Belehrung wie vor allem nach der der ästhetischen Anregung ganz ausserordentlich gewonnen. Erst jetzt kann es ein wirklicher Genuss genannt werden, dem Studium der Sammlung sich eingehender hinzugeben, was vorher in vieler Hinsicht mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft war. Wer nur einigermassen Sinn für Farbe und Formen hat, den wird ein Rausch überkommen ob der Fülle von Schönheiten, die einem in dieser Sammlung begegnen; man staunt immer von neuem über den Reichtum an kostbaren und schönen Gefässen, der hier zusammengebracht ist und jetzt auch in entsprechender Weise dargeboten wird. Seltenheiten, von denen andere Sammlungen ein Stück oder ein Paar aufzuweisen haben, besitzt die Dresdner Porzellansammlung in ganzen Sätzen oder zu Dutzenden und ähnlich, wie die Dresdner Galerie gerade an Gemälden der Blütezeit italienischer und niederländischer Kunst so reich ist, beruht die Stärke der Porzellansammlung in ihrer Fülle auserlesener Prunkstücke, während es zu gleicher Zeit auch an kunsthistorisch wichtigen und wertvollen Stücken, die dem Kenner und Historiker imponieren, nicht mangelt.

Die Porzellansammlung umfasst drei Hauptabteilungen: das chinesische, das japanische und das Meissner Porzellan. Bisher war das japanische Porzellan durch die gesamte europäische Abteilung vom chinesischen getrennt. Jetzt ist die japanische der chinesischen Abteilung unmittelbar angegliedert, so dass jetzt ein Vergleichen der ostasiatischen Erzeugnisse ermöglicht ist. Dies ist um so wichtiger, weil man erst in neuerer Zeit chinesisches und japanisches Porzellan streng zu unterscheiden gelernt hat. In der Dresdner Sammlung standen noch bis vor etwa zwei Jahren zahlreiche chinesische Gefässe mitten unter den japanischen, ohne dass man den anderen Ursprung ahnte. Dr. E. Zimmermann hat sie erst voneinander geschieden und dann die chinesische Abteilung bis auf die Abteilung der kobaltblauen Porzellane, die noch in der alten Aufstellung verharren, neu aufgestellt. Da die chinesischen Stücke fast sämtlich einem verhältnismässig kurzen Zeitraum angehören, so war keine historische Auf-

stellung möglich: sie hätte zu allzu ungleichen Gruppen geführt. Deshalb wurde der technische Gesichtspunkt in den Vordergrund gestellt, und es hat sich erfreulicherweise dabei eine Aufstellung nach ästhetischen Gesichtspunkten von selbst ergeben. Innerhalb der technischen Gruppen ist die historische Anordnung nach Möglichkeit gewahrt. Sehr wesentlich ist, dass Dr. Zimmermann dabei die guten Einzelerzeugnisse von der Dutzendware für die Ausfuhr scharf getrennt und dass er die ganz hervorragenden Stücke möglichst für sich aufgestellt hat.

China ist bekanntlich das erste Land, wo Porzellan fabriziert worden ist. Man setzt nach neueren Forschungen, durch welche frühere berichtigt wurden, die Erfindung des Porzellans in das 9. Jahrhundert; die Blüte des chinesischen Porzellans fällt in die Zeit um 1700; um 1520 wurde die Fabrikation des Porzellans nach Japan verpflanzt. Aus der mittelalterlichen Zeit besitzt die Dresdner Sammlung, wie Dr. Zimmermann durch Vergleich mit den Dr. Hirthschen Stücken im Gothaischen Museum festgestellt hat, drei Schalen, die als die ältesten Zeugnisse der Porzellankunst im Dresdner Museum natürlich einen bedeutenden Wert besitzen. Sehr kostbare Stücke sind sodann zwei dünnwandige Laternen mit Scenen aus dem Fischerleben und zierlichem Rankenwerk in ungewöhnlich feiner Malerei (Schrank 15 i). In keiner anderen europäischen Sammlung findet man derartige Beispiele des Eierschalenporzellans, das hervorgegangen ist aus dem Streben, den Scherben des Porzellans möglichst dünn herzustellen. Einige nicht minder seltene Stücke: ein grosser Teller mit Frauen im Garten (Schrank 13 h) und vier Cylindervasen mit gross gehaltenen Darstellungen aus dem chinesischen Familienleben (Estrade 19 a) sind so fein durchgeführt und so überaus zart in der Farbenstimmung, wie es die meisten den Chinesen überhaupt nicht zugetraut haben würden. Ganz wertvoll ist sodann das korallenrote Porzellan (Schrank 20). Etwa von einem einzelnen Stück abgesehen, findet man es in anderen Sammlungen überhaupt nicht. Dresden aber besitzt, abgesehen von einer Fülle einzelner Gefässe, zwei ganze Sätze grosser korallenroter Vasen. Ein vollständiger Satz Vasen, wie er bei den Chinesen durchweg üblich und in der Dresdner Sammlung in zahlreichen Exemplaren vertreten ist, besteht aus fünf Vasen, nämlich drei weitbauchigen gedeckelten Urnen und zwei langen Bechern (Flöten); es sollen ausnahmsweise auch Sätze zu sieben Stück vorkommen, zu den genannten fünf Stück kämen dann noch zwei kleinere Gefässe.

Uberaus kostbare Stücke sind sodann vier Schalen mit durchbrochenem Rand und zierlichen Blütenzweigen in der Gruppe des Rosa-Porzellans (Pult 22 b); weiter aber folgt in Schrank 24 und 26 die Prachtsammlung kobaltblauer Vasen, von denen das Dresdner Museum einen verschwenderischen, geradezu verblüffenden Reichtum besitzt. In der neuen Anordnung sind die einzelnen Stücke nach ihrer Zusammengehörigkeit wirksam zu Gruppen gefasst. Von den zahlreichen grossen Vasen, Tellern und Kübeln — in anderen Sammlungen ist kaum *ein* Stück vorhanden — müsste man ziemlich alle nennen, wenn man ihrem Werte gerecht werden wollte. Wir nennen nur die einzig dastehende Gruppe mannesgrosser Monumentalvasen, die grössten Erzeugnisse chinesischen Porzellans aus älterer Zeit (im Mittelgange). Darunter sind auch jene hohen Vasen, welche König August der Starke vom König Friedrich Wilhelm I. im Jahre 1717 erhielt und die unter dem Namen Dragonervasen mehr genannt werden als sie in Wirklichkeit bekannt sind. Die Erzählung, August der Starke habe dem preussischen König dafür ein Regiment Dragoner überlassen, beruht auf Erfindung und ist nie erwiesen worden. Alle diese grossen Vasen sind übrigens, wie auch im Führer angegeben ist, zum grössten Teil für Europa besonders angefertigt. Sie zeugen von der bedeutenden Leistungsfähigkeit der chinesischen Keramiker und sind bisher in ihrer Qualität noch von keiner Porzellanmanufaktur übertroffen worden. Man gewinnt hier überhaupt mehr und mehr den Eindruck, dass die chinesische Keramik doch wohl die bisher höchste Äusserung künstlerischer Keramik überhaupt sei.

An die chinesische schliesst sich im Verbindungsgang die *japanische* Abteilung: sie ist nach rein technischen Grundsätzen aufgestellt, die sich zugleich wieder mit den ästhetischen völlig decken. Das Historische ist beim japanischen Porzellan zum Teil sehr schwer festzustellen. Herrlich kommen jetzt an den vorzüglich beleuchteten Wänden die zahllosen Teller und Vasen in ihrer dekorativen Pracht zur Geltung. Wiederum ist zwischen den besseren Stücken und der beim japanischen Porzellan besonders verflachten Dutzendware scharf geschieden. Durch die geschickte Trennung in zwei Hauptgruppen ist auch die frühere Eintönigkeit beseitigt und sind eben die besten Stücke in das beste Licht gesetzt, während die Dutzendware mehr magazinartig aufgestellt ist.

Aus der Menge tritt zunächst eine Reihe prachtvoller kobaltblauer Teller hervor, die sich durch ausserordentliche dekorative Wirkung auszeichnen, sodann (Nr. 90) der schönste aller bisher bekannten japanischen Vasensätze mit Bildern von Kranichen, Kiefern u. s. w., an denen Bilder und Ornamentik mit grossem Feingefühl in Harmonie gebracht sind.

Weiter folgt (in Schrank 59) die von Dr. Zimmermann erst entdeckte und zusammengestellte Gruppe der roten Porzellane, welche lauter einzige Stücke aufweist, wie sie in anderen Sammlungen kaum vorkommen, sodann die berühmte Gruppe der Alt-Imari-Porzellane in herrlichem Blau und Rot. Schon bei ihrem Herüberkommen nach Europa im Anfange des 18. Jahrhunderts galten diese Porzellane für alt und als etwas ganz Besonderes: man nannte sie damals alt-indianisch. Sie haben dem berühmten Meissner Keramiker Herold, als er bei der Bemalung des Porzellans zum japanischen Stil überging, als Vorbilder gedient. Gerade wegen dieser Bedeutung für die Geschichte des Meissner Porzellans haben sie ein Recht, einen besonderen Platz zu erhalten. Man kann noch heute in der Sammlung die Vorbilder und die Nachahmungen vergleichen. Die Alt-Imari-Gefässe gehören zu den farbenprächtigsten Erzeugnissen des Porzellans, die überhaupt vorhanden sind. Die Dresdner Sammlung besitzt wohl die grössten und schönsten Stücke dieser Gruppe, die bisher bekannt sind.

Zu Seiten dieser Gruppe stehen noch die alten japanischen Töpfereien mit geflossenen Glasuren, deren reizvolle Zufälligkeiten heute infolge der Schärfung unseres Stilgefühls von Kennern wieder so hoch geschätzt und von unseren bedeutendsten Keramikern mit Vorliebe nachgeahmt werden.

Weitere interessante Stücke sind die Gefässe, wie sie die Japaner für ihren eigenen Gebrauch angefertigt haben, darunter Tassen, Schalen, Räuchergefässe u. a. Besonders schöne Stücke finden sich in der roten Gruppe (57 b, 59 a), namentlich eine grosse tiefe Schale mit blauen Scheiben auf grünem Grunde, das älteste Stück dieser Gattung, und einen besonders guten Platz am Fenster (58) haben verdientermassen bei der Neuordnung erhalten 13 Kuchen- und Fischteller in Form übereinandergelegter Blätter mit stets anderen Pflanzendarstellungen. Sehr merkwürdig sind sodann die grossen goldschimmernden Vasen mit

farbigen Auflagen (Schrank 62). Die Masse, aus der die aufgelegten Reliefs gebildet sind, besteht angeblich aus gekochtem Leim, Lack und Weizenmehl. Leider sind sie so schadhaft, dass meist nur noch eine Schauseite dem Publikum dargeboten werden kann. Mehr merkwürdig als schön sind sodann die Vasen mit Elefantenköpfen und Vogelbauern, die sämtlich für Europa fabriziert wurden und in Meissen seiner Zeit nachgemacht worden sind.

Die japanische Abteilung hat durch die Neuaufstellung nicht minder gewonnen wie die chinesische. Mit Glück ist ihr in ihren Hauptstücken das Gepräge einer prächtigen Porzellangalerie gegeben worden, wofür die in Ostasien erworbenen Gefässe ja überhaupt bestimmt waren. Man gewinnt hier den überraschenden Eindruck, dass das japanische Porzellan noch dekorativer wirkt, als selbst das chinesische, mag es auch sonst in vielen Punkten hinter diesem weit zurückstehen.

Unbedingt am meisten gewonnen aber hat die Abteilung des Meissner Porzellans. Es ist jetzt ein wirklich imponierender Eindruck, den man von der Leistungsfähigkeit der Meissner Manufaktur im 18. Jahrhundert empfängt. Die Porzellane dieser Abteilung sind nach historischen Gesichtspunkten, innerhalb der damit gegebenen Gruppen aber nach technischen Gesichtspunkten aufgestellt, weil hierin die geschichtliche Entwickelung in den Hauptwerken klar vor Augen liegt. Dieser für Sachsen wichtigsten Abteilung ist jetzt ein grösserer übersichtlicher Raum eingeräumt, so dass sie jetzt als die zweite grösste Abteilung der Sammlung erscheint und den zweiten Hauptraum der Sammlung fast zu füllen scheint.

Dem Porzellan ging in Meissen bekanntlich das Steinzeug voraus. Dieses interessante und reizvolle Erzeugnis Böttger'scher Kunst ist durch das Porzellan so in den Hintergrund gedrängt worden, dass man es in seiner wahren Bedeutung fast ganz übersehen hat. Zum erstenmale sind jetzt durch Dr. Zimmermann diese Böttger'schen Erzeugnisse so in Gruppen gegliedert, dass man die ganze erstaunliche Mannigfaltigkeit ihrer Behandlung bequem übersehen kann. In drei Tönen tritt das Böttger-Steinzeug auf, hell- und dunkelrot oder -braun und als sogen. Eisenporzellan, dessen schwarze Tönung nicht beabsichtigt war, sondern durch Überhitzung entstanden ist. Einzelne Stücke weisen auch Marmorierung auf, die durch Vermischung zweier verschieden gefärbter Thonarten entstanden ist.

Seine Veredelung hat dieses Steinzeug erhalten einmal durch Schleifen, wodurch die ganze Oberfläche ihre Politur erhielt, sodann durch Einschneiden vertiefter Ornamente und endlich durch die Glasur. Wahrscheinlich verwendete man nur eine tief lackartig schwarze Glasur, die indes bisweilen mit einem unerreicht feurigen Farbenspiel irisiert.

Die Dresdner Sammlung besitzt von diesem Steinzeug ungewöhnlich grosse Stücke, als Vasen, Schalen, Mörser. Zwei grosse braune Schüsseln zeichnen sich besonders durch ihre fein empfundene Form aus. Den Abschluss dieser Abtheilung bildet ein Kiosk mit roten Thonwaren anderer Fabriken, besonders aus Bayreuth und aus Holland. Damit ist für den Forscher Gelegenheit zu einem lehrreichen Vergleich gegeben.

An das Steinzeug schliesst sich das eigentliche *Böttger'sche Porzellan.* Im Schrank 61 sind die — wenn man so sagen darf — Inkunabeln vereinigt. Die ältesten Stücke weisen noch eine gelbliche Masse auf. Herrn Dr. Zimmermann ist es gelungen, mit ziemlicher Sicherheit nachzuweisen, dass einige der vorhandenen Stücke dem Jahre der Erfindung, 1709, angehören. Sie kennzeichnen sich durch etwas ungeschickte Technik, die auch urkundlich bezeugt wird, und sind nicht völlig geglückt. Vorwiegend weist dieses älteste Meissner Porzellan plastische Verzierungen auf, daneben kommt die koloristische Dekoration in Betracht. Sechs Gruppen sind dabei zu unterscheiden: 1) Stücke mit Verzierungen in Emailfarben, die sich als echt Böttger'schen Ursprungs auch mit voller Sicherheit nachweisen lassen, 2) Stücke mit Vergoldung, 3) mit Versilberung, 4) drei Versuchsstücke in kobaltblauer Unterglasurmalerei (auch in der zweiten und dritten Gruppe sind einige unverkennbare Versuchsstücke), 5) Stücke mit der lüstrierenden, sogenannten Perlmutterglasur, 6) Stücke mit kalter Bemalung (Überglasurmalerei) mit Lackfarben, die meist jetzt sehr verdorben sind.

Die Gruppen des Böttger-Steinzeugs und des Böttger-Porzellans sind in der neuen Aufstellung von grosser Wichtigkeit für die älteste Geschichte der Porzellan-Erfindung in Meissen geworden. Trotz aller Bücher liegt diese Geschichte noch in vielen Punkten durchaus im Dunkel. Dr. Zimmermann bleibt es vorbehalten, in dieses Dunkel Licht zu bringen. Den Böttger-Gruppen folgen nunmehr die Erzeugnisse der *Herold'schen Zeit,* zunächst Gefässe mit aufgemalten Chinesenscenen (Chinoiseries) und Landschaften, mit Vergoldung u. s. w., sodann die grosse Gruppe von unmittelbaren Nachbildungen chinesischer und japanischer Porzellane, namentlich des erwähnten Alt-Imari, weiter die sogenannten Fondporzellane, die, bisher fast alle ungenügend in Pulten aufgestellt, in der neuen Aufstellung ganz vorzüglich zur Geltung kommen. In der Leuchtkraft ihrer Farben — einheitlich gelb, blau, violett, grün oder oliv u. s. w. im Fond — bilden sie eine hervorragende Zierde unserer Sammlung, ein farbiges Bild von so ausserordentlicher Wirkung, wie man es in keiner anderen Sammlung findet. Hieran schliesst sich weiter der Schrank mit den historischen Servicen, darunter drei für den sächsischen Hof: das Prunkservice mit dem sächsisch-polnischen Wappen, das rote Drachen- und das gelbe Tiger- (oder Löwen-?) Service, dazu zwei für sächsische Adelige, nämlich das Sulkowsky'sche und das für August's III. Finanzminister, den Grafen Hennicke. Auch alle diese prächtigen Luxusgeschirre kommen in der neuen Aufstellung vorzüglich zur Geltung.

Mit den Apostelfiguren betreten wir nunmehr das Gebiet des Hauptplastikers der Meissner Manufaktur, *Johann Joachim Kändler,* dessen Traum ja dahin ging, das Porzellan nicht bloss der Kleinplastik, sondern auch der monumentalen Grossplastik dienstbar zu machen. Bei den Aposteln steht in nächster Nähe ein zierlicher Kiosk mit den vielen kleineren Vögeln, namentlich der geschlossen aufgestellten überaus reizenden Taubengruppe. Dann fallen uns sechs Vasen auf mit den Wappen von Frankreich und Navarra: offenbar wurden sie zur Heirat der Prinzessin Maria Josepha hergestellt, die als Gemahlin des Dauphins Ludwig von Frankreich die Mutter Ludwig's XVI. und Ludwig's XVIII. wurde. Diese Vasen mit ihrer prächtigen Feinmalerei, unbedingt die schönsten aus Meissens Barockzeit, sind jetzt so aufgestellt, dass man auch die bemalten Rückseiten — Jagdstücke und Kriegsscenen — bequem sehen kann.

Die nunmehr folgende Rokokoabteilung ist leider noch immer sehr wenig umfangreich, obwohl in den letzten Jahren mancherlei recht gute Stücke angekauft worden sind, um diese sehr missliche Lücke zu beseitigen. Bedenkt man, dass gerade die Rokokoperiode für die Berühmtheit der sächsischen Manufaktur ausschlaggebend geworden ist, so erscheint es ganz besonders wünschenswert, dass jede Gelegenheit benutzt werde, um gute Rokokofiguren und Gefässe für die Dresdner Sammlung zu erwerben. Eile thut dabei not, denn die Preise für diese Werke steigen noch immerzu.

In der Mitte sind hier die grossplastischen Werke zu einem langen schimmernden Prospekt aufgestellt. Die erste Gruppe umfasst die plumpen vorkändlerischen Tiere und die grottesken rot angestrichenen Barockvasen; die zweite aber die geistvollen und lebendigen, zum Teil sehr wirksam bemalten grösseren Tiere Kändler's — Vögel, Affen, Katzen, Hunde, Ziegen, Schafe u. s. w. — sowie desselben zwölf prächtigste Vasenschöpfungen, darunter die bekannten Schneeballvasen. Die merkwürdigen vielfigurigen Gruppen aber, die früher zerstreut standen, sind jetzt alle miteinander in einem ausgesparten Raum an der Fensterwand zusammen gestellt. Den Mittelpunkt bildet das Modell zu dem berühmten nicht ausgeführten Denkmal für August den Starken. Darum gruppieren sich die Gruppen der Kreuzigung Christi und des Opfertodes des Heiligen Franz Xaver. Sehr wirksam sind hier auch die beiden lachenden Chinesenbüsten sowie die beiden Lustigmacher Fröhlich und Schmiedel zwischen den technischen Bravourstücken zweier Rad schlagender Pfauen aufgestellt. Sehr günstig wirkt für die Gruppen das Seitenlicht, während das lästigere scharfe Vorderlicht ihnen durch den Mangel jedes Schattens etwas unangenehm Kreidiges gab.

Jenseits der Mittelgruppen beschliessen die Meissner Abteilung die Gefässe und Figuren aus der Marcolinizeit und aus dem 19. Jahrhundert. Der Empirestil, der sich mit der Zeit des Grafen Marcolini im wesentlichen deckt, bietet noch immer sehr Tüchtiges und Anerkennenswertes. Bei den späteren Erzeugnissen der Meissner Manufaktur im 19. Jahrhundert nützt alle Kunst des Aufstellens nichts. Der Abstand von dem, was man auf der anderen Seite gesehen hat, ist gross. Die ausgeleierten alten Formen und die bunten Farben geben ein deutliches Bild des Verfalls. Erst in neuerer Zeit hat man in Meissen wieder angefangen, nach der alten Vollkommenheit zu streben, erreicht ist sie noch nicht wieder.

Nächst dem Meissner Porzellan erscheint jetzt auch in einem Schranke für sich die Gruppe des Alt-Wiener Porzellans im Empirestil, die ein fesselndes Gegenstück zu den gleichzeitigen Meissner Arbeiten bietet. Mit Recht sind auch noch die sechs prachtvollen Sèvres-Vasen in Königsblau, Gold- und Silberdekor als Gruppen für sich aufgestellt, die als Geschenke Napoleon's I. nach Dresden gekommen sind. Selbst in Frankreich wird man nicht leicht so hervorragende Stücke finden. Auch aus Valenciennes, wo die französische Manufaktur sich befand, ehe sie nach Sèvres kam, ist eine Seltenheit allerersten Ranges vorhanden.

Die Neuaufstellung der Dresdner Porzellan-Sammlung durch Dr. Zimmermann muss als eine grosse Verbesserung gegenüber dem bisherigen Zustande bezeichnet werden, da sie durch die Einteilung in klare Gruppen zum erstenmale wirklich einen vollen Überblick über die Schätze der weltberühmten Sammlung giebt und das Gesamtbild bedeutend gesteigert hat. Auch sind vorzügliche Stücke, die vorher nicht zur Geltung kamen, jetzt in besseres Licht gerückt, der Gesamteindruck ist festlicher, reicher und geschlossener geworden; das Ganze ergiebt ein Bild heiterer festlicher Pracht, und das ist völlig im Sinne des Begründers der Sammlung, der bekanntlich das damals neuerworbene und umgebaute japanische Palais mit den chinesischen und japanischen Porzellanschätzen in prachtvoller Weise dekorieren und es zu einem wahren Tempel des Porzellans umgestalten wollte. Die von August dem Starken damals angestrebte Weiträumigkeit ist natürlich im Johanneum gegenwärtig ausgeschlossen. Trotz aller Kunst des Aufstellens, die Dr. Zimmermann entfaltet hat, lässt sich der Eindruck des Gedrängten nicht völlig vermeiden. Es bleibt somit nur zu wünschen, dass dieser hervorragenden Sammlung so bald wie möglich die ihrem Werke angemessenen Räume geschafft werden. Dann wird sich wohl auch ermöglichen lassen, sie allgemein umsonst zugänglich zu machen und damit mehr als bisher die Teilnahme des Publikums für die Keramik zu erregen und den Geschmack auf diesem Gebiete zu heben. Wer aber von auswärts nach Dresden kommt, der versäume nicht der Sammlung in ihrem neuen Glanze einen Besuch zu machen. Er wird es nicht bereuen. ∞

RÖMISCHER BRIEF

Vom Nonnenkloster der Villa Mills herüber läutet ein Glöcklein mit schüchterner Stimme das Ave Maria, und wie ein Echo fluten die Glockentöne aller Kirchen der ewigen Stadt über den verlassenen Kaiserhügel dahin. Noch vor wenig Monaten konnte man in den üppigen Klostergarten schauen, wo die Rosen dufteten und grosse Buchsbaumhecken die grünen Gemüsebeete umspannten. Seit die Mauern von S. Bonaventura gefallen, dringt kein profanes Auge mehr in dies Klosterheiligtum, das nur die Phantasie erobern kann mit ihren Wünschen und Träumen. Es giebt in keiner Stadt der Welt ein so liebliches Geheimnis wie dies Kloster auf dem Palatin und man kann es nur noch in deutschen Märchen lesen, was hier Wirklichkeit geworden ist. Die Pinien und Cypressen, welche sich schwarz und schweigend vom glühenden Abendhimmel abheben, scheinen organisch verwachsen zu sein mit den Zinnen und Türmen des phantastischen Schlosses, das seit Jahrzehnten vollständig dem Verfall preisgegeben ist. Hier hängt noch ein Fensterladen mühsam in den Angeln, dort ist eine Thür notdürftig mit Brettern verschlagen, ja selbst die Mauern und das Dach beginnen hier und dort zu fallen und zu rücken. Wann wird einmal der ganze Bau zusammenbrechen? Wann werden die hohen Umfassungsmauern einstürzen und dem Forscher den Weg öffnen in das lang gehütete Heiligtum des Palatins? Man denkt mit Furcht und Freude an diesen Augenblick. Ein Stück geheimnisvoller Poesie wird mit der Villa Mills vom Kaiserhügel verschwinden, und was der Forscher gewinnt, wird der Dichter verlieren.

Gegenüber auf der niedrigen Mauer ihres arg verkleinerten Gärtchens unter der hohen Palme zwischen blühenden Oleandern hocken die Mönche von San Bonaventura und geniessen am ruhig rauschenden Brunnen die beginnende Kühle des Abends. Langsam senkt sich auf die glühende Stadt der Schleier der Nacht; die goldenen Abendwolken, welche St. Peters düstere Kuppel umschweben, erblassen allmählich, und eine zarte Mondsichel schwebt über den immergrünen Höhen des Janiculus. Wie still ist es hier oben! Nur unten im Stadium spielen noch auf den gefällten Säulenriesen die Kinder eines Gärtners, der eben in seinen Gärten die grossen müden Sonnenblumen tränkt, die den ganzen Tag ihrem strahlenden Genius die Stirn geboten haben. Hoher Staub bedeckt den Boden und die antiken Mauern, die jetzt unter niedergerissenen Bauten von S. Bonaventura freigelegt sind. Die Ausgrabungen werden weiter geführt werden müssen, tief in die Kellergewölbe hinab will man die Disposition des antiken Bauwerkes erkennen, und soll das geschehen, dann muss auch das Pinienpaar geopfert werden, das jetzt noch seine dunklen Schatten über das grosse Trümmerfeld breitet.

Quer über den Palatin um die Villa Mills herum führt der Weg hinauf zu den Farnesinischen Gärten und zum Palast des Caligula. Im Garten der Villa haben unzählige Heimchen ihre feinen Stimmen erhoben und einige Krähen

kommen krächzend vom Kapitol herübergeflogen und suchen hier in den hohen Cypressen das gewohnte Nachtquartier. Unten auf dem Forum, in S. Maria Antiqua, und im Vestatempel haben die Arbeiter aufgehört zu schaffen, und die Nebel der Nacht senken sich leise auf das Trümmerfeld herab; man meint, dass sie kühlend die glühenden Glieder des zerstörten Organismus dort unten umfangen. Die Säulen des Phidias, des Saturn- und des Castor- und Polluxtempels ragen wie Masten gesunkener Schiffe aus dem Nebelmeer empor; darüber leuchten die weissen Wände des Titusbogens, des Marksteins des Forums, und auf den gigantischen Mauern des Kolosseums scheint noch ein schwacher Abglanz der gesunkenen Sonne zu ruhen. Ein kühler Nachtwind streicht durch die immergrünen Eichen und in der Stadt entzünden sich langsam die Lichter in Häusern und Strassen. »Einsam und gedankenvoll« wanderte einst Bramante über dieses Trümmerfeld; Michelangelo erläuterte hier seinen Freunden, was ihnen in Dante's Fegefeuer unverständlich geblieben war; und früher schon verglich der Sekretär Martin's V., Poggio Brandolini, das Forum dem entseelten Körper eines Riesen, der mit Wunden bedeckt und seiner Waffen beraubt ist. Die Menschen gehen vorüber, aber die Gedanken pflanzen sich fort, und diese Steine reden und zeugen Gegenwärtigen und Zukünftigen den Wandel der Dinge.

Die wahrhaft grossen und weitherzigen Gesichtspunkte, nach welchen die *Vatikanische Bibliothek* unter ihrem derzeitigen Präfekten, P. Ehrle, verwaltet wird, sind neuerdings oft gerühmt und allgemein aufs dankbarste anerkannt worden. Es giebt zur Zeit wohl kaum eine öffentliche Bibliothek in Europa, welche ihre Schätze der Forschung mit gleicher Liberalität zur Verfügung stellt wie die Vaticana. Weniger bekannt sind die grossen wissenschaftlichen Aufgaben, welche sich die Verwaltung der Bibliothek gesetzt hat, und von denen ein Teil bereits gelöst ist. P. Ehrle begann seine fruchtbringende Thätigkeit vor Jahren mit der Prachtausgabe des Appartamento Borgia, damals noch von Stevenson unterstützt; jetzt plant er eine Geschichte des Vatikanischen Palastes, von Dokumenten und Plänen begleitet — ein Objekt der Forschung, wie Kultur- und Kunstgeschichte kaum ein glänzenderes bieten können. Ausserdem ist eine Publikation von Handschriften und Miniaturen im Werk, aufs würdigste eingeleitet durch die Publikation der drei mexikanischen Codices der Vaticana. Der Duca Loubat, ein amerikanischer Bibliophile, hat die ganze Auflage dieser einzigartigen Bilderhandschriften auf eigene Kosten herstellen lassen; Padre Ehrle hat den Text verfasst. Keins der Exemplare ist in den Handel gekommen; sie wurden vielmehr von dem amerikanischen Krösus an Beteiligte und Interessenten verschenkt. Schon im Jahre 1899 hat P. Ehrle als ersten Band der »Codices e Vaticanis selecti« den sogenannten »Codex Vaticanus« des Virgil in Phototypie vollständig herausgegeben. Heute liegt auch die Ausgabe des sogenannten Codex Romanus fertig vor, die bekannteste und glänzendste der vier Virgilhandschriften, welche die Vaticana besitzt. Sie stammt aus dem 5. oder 6. Jahrhundert und ist, wie alle diese Handschriften, in Kapitalien geschrieben. Die neunzehn erhaltenen Miniaturen des Codex aus Eclogen, Georgicon und Aeneis sind aufs beste reproduziert, der Text ist in Phototypien in Auswahl gegeben. Zwei Blätter sind nicht nur in Lichtdruck, sondern auch in Farbendruck reproduziert und geben einen hohen Begriff von der Leistungsfähigkeit moderner Reproduktionskunst selbst in Italien. Die wissenschaftliche Einführung beider Codices ist von P. Ehrle in lateinischer Sprache verfasst und enthält eine Beschreibung der Codices, ihrer Schicksale und der wissenschaftlichen Bearbeitungen, welche sie bis dahin gefunden haben. Die Entstehungszeit der Handschriften wird zu bestimmen versucht, die umfangreiche Litteratur ist zusammengestellt, und die einzelnen Blätter sind aufs sorgfältigste beschrieben und erklärt worden. Die Ausgaben, welche, was Glanz der Ausstattung und Gediegenheit der wissenschaftlichen Methode anlangt, ihresgleichen suchen, sind nur in 100 Exemplaren hergestellt. Die Einbände sind sämtlich nach dem klassischen Typus der Bibliothek Altemps hergestellt: Holzdeckel mit Lederrücken und Metallbeschlägen. Für die nächsten Jahre hat der Präfekt der Vaticana die Ausgabe der Palimpseste, Ciceros De republica und der Briefe des Fronto, vor allem aber des berühmten Josua-Rotulus in Aussicht genommen. Ausserdem sollen alle Miniaturen des Pontificale des Kardinals Ottoboni, des Terenz, des Menologium des Kaisers Basilius II. mit der Zeit publiziert werden. Endlich wird auch das Museum der Vaticana seine Schätze der Forschung erschliessen. Baron Kanzler bereitet eine Publikation von allen Elfenbeinskulpturen vor, Professor Nogara eine Ausgabe der Aldobrandinischen Hochzeit und der griechischen und etruskischen Vasen. Später sollen auch einmal sämtliche Goldgläser bearbeitet werden. Alles dies ist seit wenig Jahren im Werk und darf als ausschliessliches Verdienst des jetzigen Leiters der Vatikanischen Bibliothek angesehen werden. Möchten alle Pläne sich so schön verwirklichen und von der Wissenschaft in gleicher Weise anerkannt werden wie die Ausgaben der Virgilhandschriften, möchte der Präfekt der Vaticana, den wir mit Stolz einen Deutschen nennen, in seiner rastlosen Thätigkeit von dem Bewusstsein getragen werden, dass Mit- und Nachwelt seine Verdienste dankbar würdigen und anerkennen werden!

E. St.

BÜCHERSCHAU

Oscar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden.* X. Band der Neuen Folge der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Wien, Carl Graeser & Co., 1001.

Wer einmal den kultur- und kunstgeschichtlichen Wert der Hainhofer'schen Reiseberichte kennen gelernt hat und weiss, wieviel brauchbares Material in ihnen steckt, der wird es dem Herausgeber der »Quellenschriften« Dank wissen, dass er dem vor sieben Jahren erschienenen Hainhoferbande, der die Beziehungen des Augsburger Patriziers zum Herzog Philipp II. in Pommern-Stettin aus dessen Korrespondenzen mitteilte, nun einen zweiten folgen lässt, der die Berichte über die in den Jahren 1628 und 1629 entnommenen Reisen nach Innsbruck und Dresden enthält, und ausser wichtigen Beiträgen zur Geschichte der Innsbrucker und Dresdner Bauten und der Erwähnung vieler zeitgenössischer Künstler dem Kunstforscher eine ausführliche Beschreibung des kostbar ausgestatteten und mit vielerlei Raritäten und Kunstsachen gefüllten Kunstschrankes bietet, der von dem Augsburger Meister Ulrich Baumgartner ausgeführt, von Hainhofer nach Innsbruck gebracht wurde, um hier von den Tirolern dem zu Besuch dort weilenden Grossherzog Ferdinand II. von Toscana zum Geschenk gemacht zu werden. — Die mit vielen wertvollen Anmerkungen versehene Ausgabe, in der ein ausführliches Künstler- und Ortsregister eine schnelle Orientierung ermöglicht, hat wie die des anderen Hainhoferbandes Oscar Doering besorgt. Eine längere kritische Betrachtung über den Wert, die Zuverlässigkeit und die Quellen der Hainhofer'schen Schriften bildet die Einleitung, die zugleich auch ein Verzeichnis, zum Teil mit kurzer Inhaltsangabe von allen Hainhofer'schen Reiseberichten, deren Zahl 22 beträgt, enthält. — Wichtig ist auch der

Anhang, der, soweit ein Einblick möglich war, die finanzieller Schwierigkeiten halber schon vor dem Tode ihres Besitzers aufgelöste Kunstsammlung Hainhofer's schildert. Ausführlich werden die darin bewahrten Stammbücher besprochen, von denen heute zwei in der Augsburger Stadtbibliothek und zwei in Wolfenbüttel bewahrt werden, während das fünfte, das grosse Stammbuch genannt, das seiner bedeutenden Künstlerbeiträge wegen schon im Jahre 1611 von sich reden machte, verschollen ist. Möge der Wunsch des Herausgebers, dass seine Arbeit zur Wiederauffindung des Buches oder einzelner Teile desselben das ihrige beitrage, in Erfüllung gehen! *-é-*

Max Frankenburger, *Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzer's und seiner Familie.* Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben. Heft 30 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1901.

Noch besitzen wir keine Monographie über Jamnitzer und sein Werk, aber es steht zu erwarten, dass das Jahr 1908, in dem wir die vierhundertste Wiederkehr seines Geburtstages feiern, uns eine oder deren mehrere bescheren wird. Dazu bedarf es noch vieler Vorarbeiten, und als eine solche stellt sich die vorliegende Schrift dar, welche Regesten zur Lebensgeschichte des Meisters und seiner Familie enthält. Mit Sorgfalt und Fleiss hat sich Verfasser in den Nürnberger Ratsprotokollen sowie den Gerichts- und Kirchenbüchern umgesehen und dabei manchen wertvollen Fund zu Tage gefördert, der es ermöglicht, das Lebensbild des Meisters mit festeren Strichen zu umreissen. Besondere Beachtung verdienen die Urkunden, welche zur Feststellung der an das Lazarus Spengler'sche Anwesen grenzenden Wohnstätte Jamnitzer's in der Zisselgasse (jetzt Albrecht Dürerstrasse) geführt haben, und erfreulich ist die durch das Kirchenbuch von St. Sebald ermöglichte sichere Feststellung der Herkunft des 1563 geborenen Goldschmiedes Christof Jamnitzer, der nicht, wie man bisher gerne annahm, ein Sohn Albrecht's, also ein Neffe Wenzel's war, sondern vielmehr ein Enkel des letzteren gewesen ist. Als wichtiges Forschungsergebnis ist ferner zu beachten, dass sowohl ein Sohn, als auch zwei Enkel Meister Wenzel's den Namen Wenzel führten, dass es also vier Wenzel Jamnitzer gegeben hat. Mancherlei Neues erfahren wir über Christof Jamnitzer. Unser Wissen über die künstlerische Thätigkeit der Meister wird durch die mitgeteilten Urkunden nicht wesentlich bereichert. *-é-*

Die Autorschaft des Sienesischen Skizzenbuches. In einer ausserordentlich sorgfältig gearbeiteten Studie im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Band XXIII, Heft 1) hat *Hermann Egger* das sogenannte Sienesische Skizzenbuch Baldassare Peruzzi's einer stilkritischen Untersuchung unterzogen. Zunächst sind die Studien besprochen worden, welche sich im Skizzenbuch auf Karl's V. Einzug in Rom am 5. April 1536 beziehen; dann tritt der Verfasser der Frage der Echtheit des Skizzenbuches näher, die bis heute auf Grund einer, wie man annahm, eigenhändigen Dedikation Baldassare's von niemandem angezweifelt worden ist. Egger vergleicht zunächst diese Schrift mit anderen Namensunterschriften Peruzzi's in den Uffizien in Florenz, dann die Zeichnungen des Sienesischen Taccuino mit den Architekturzeichnungen in Florenz und kommt zu dem überraschenden Resultat, dass Schrift und Zeichnung unmöglich aus derselben Feder geflossen sein können. Für die Datierung des Skizzenbuches ist der Umstand Ausschlag gebend, dass der zweimal skizzierte Pädagoge der Niobidengruppe erst im Jahre 1583 unweit Porta S. Giovanni gefunden wurde. Es verbietet sich also schon durch dies rein äusserliche Moment, das Sienesische Skizzenbuch dem Peruzzi zuzuschreiben, welcher schon im Jahre 1536 starb. So wird denn Egger's Annahme schwerlich Widerspruch finden, welcher als Zeichner des Skizzenbuches einen jungen Architekten bezeichnet, der in den achtziger Jahren des Cinquecento in Rom seine Studien gemacht hat. Ein kritisches Verzeichnis der Blätter des Sieneser Taccuino ist der feinsinnig und ernst gearbeiteten Studie beigegeben, die uns wieder einmal lehrt, wie wenig in kunsthistorischen Dingen der Tradition zu trauen, und wie vieles hier noch der Nachprüfung bedarf. Fabriczy's Katalog der Sangallozeichnungen, Reinach's Kodex des Pierre Jaques und Egger's schöne Arbeit lassen den Wert der Skizzenbücher für unsere Erkenntnis der Kunst im alten und im neuen Rom im hellsten Lichte erscheinen. Es ist zu wünschen, dass der junge Architekt seine Arbeiten auf diesem Gebiete fortsetzen möchte, wo noch so vieles kostbare Material der Forschung zu erschliessen ist. *E. St.*

Rom. Die neuentdeckten Fresken des *Pietro Cavallini* in *Santa Cecilia,* welche am Ausgange des 13. Jahrhunderts entstanden sind, hat Federico Hermanin im fünften Bande der »Gallerie Nazionali italiane« in guten Phototypien herausgegeben und in einer ausführlichen Studie aufs sorgfältigste analysiert. Es ist nur zu bedauern, dass es nicht möglich war, in einer Gesamtaufnahme ein vollständiges Bild der ganzen Darstellung zu geben. Pietro Cavallini hatte in S. Cecilia an den Hochwänden des Langhauses Darstellungen aus dem alten und neuen Testament gemalt; an der Westwand über dem Eingang das Jüngste Gericht. Die Fresken im Langhaus sind bis auf geringe Fragmente zu Grunde gegangen; das jüngste Gericht dagegen ist fast völlig wieder aufgedeckt worden. Ein bedeutsames Ereignis für die Kunstforschung, denn gegenständlich, ikonographisch und künstlerisch ist das Interesse dieser Freskogemälde ungewöhnlich gross. In der Mitte ist Christus thronend dargestellt, von einer Engelmandorla umgeben; zu seiner Rechten Maria, zu seiner Linken der Täufer, beide stehend mit anbetend erhobenen Händen. Hinter ihnen thronen die zwölf Apostel — sechs auf jeder Seite — in würdig ernster Haltung. Auf diesen Teil der Arbeit und die vier Engel, welche unter dem thronenden Christus das Gericht verkündigen, hat der Künstler die höchste Sorgfalt verwandt; weit schwächer sind die Scharen der Seligen und Verdammten, welche auch infolge der geringeren Technik weniger gut erhalten sind. Die Bedeutung Pietro Cavallini's als Freskomaler ist aus diesem Monumentalwerke aufs klarste zu erkennen; sie hat auch durch Hermanin die richtige Würdigung erfahren. Sehr dankenswert ist auch die scharfe Kritik, die Hermanin an Vasari's ungenauen Angaben über den Künstler übt, während er andererseits Ghiberti's Nachrichten über Cavallini als äusserst zuverlässig nachweist. Endlich streift der Verfasser in seiner gehaltvollen Studie auch das ikonographische Gebiet und gliedert das Fresko in die Reihe der bekannten Weltgerichtsdarstellungen ein. Leider sind die Fresken noch immer fast unzugänglich, da der Nonnenchor die Westwand von S. Cecilia einnimmt, und der Weg dahin nur durch das Kloster führt. Die tüchtige Arbeit Hermanin's wird darum doppelt willkommen geheissen werden. *E. St.*

Der Kunstverlag von **B. Koci** in Prag hat sich in den wenigen Jahren seines Bestehens durch eine Reihe grosser Kunstpublikationen hervorgethan, die in ihrer Art alles Lob verdienen. Zunächst wäre das Lieferungswerk »Alt-Prag« zu nennen, das aus 80 Aquarellen von V. Jansa besteht und mit einem soliden Text von Herain und Komper begleitet ist. Die Reproduktionen sind in Dreifarbendruck, anscheinend unter Zuhilfenahme eines litho-

graphischen Tones, ausgeführt und machen in ihrem stattlichen Formate (etwa 33×45 cm Blattfläche) einen sehr ansprechenden Eindruck. Bei der in Deutschland noch viel zu wenig geschätzten und bekannten Schönheit Prags, von der das Werk eine verlockende Vorstellung giebt, verdient dies »Alt-Prag« weite Verbreitung. Weniger befreunden — in künstlerischer Hinsicht — können wir uns mit den Arbeiten *Emil Holarek's*; seine »Nacht«, ein Cyklus von 22 Folioreproduktionen nach Federzeichnungen, weist zwar manches gute Blatt auf (zumal »Die Nacht der Arbeit« und »Des Lebens satt«), ist doch aber als Ganzes und in vielen Einzelheiten allzu tendenziös. Man fühlet Absicht . . . — Noch ein anderes Werk von Holarek legt uns der Verlag Koci vor: »Reflexionen aus dem Katechismus«, eine Mappe mit 50 in Heliogravüre wiedergegebenen Federzeichnungen, die oft wie Radierung wirken. Der Freund religiöser Kunst wird sich an dem sittlichen Ernst, mit dem der Künstler seine Schöpfungen prägt, erbauen und auch rein künstlerisch gewährt manches Blatt Vergnügen. Jedenfalls ist die mit vielem Aufwande hergestellte Veröffentlichung den christlich gesinnten Kreisen zu empfehlen.

Schliesslich wäre noch der künstlerisch bedeutungsvollsten Publikation von Koci zu gedenken, nämlich der sechs Pestbilder von Felix Jenewein. Jenewein gehört jedenfalls zu den bemerkenswertesten gegenwärtigen Künstlern Böhmens, wenn gleich seine dem Realen abgewandte Linienkunst an vergangene Zeiten erinnert. Ein grausamer asketischer Zug geht durch die sechs Kompositionen; jedenfalls sollte Jenewein nach dieser Probe auch in Deutschland bekannt werden.

Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis von *Cornel von Fabriczy.* Stuttgart 1902. Kommissionsverlag von Oskar Gerschel.

Im Laufe von wenig Monaten ist unsere Kenntnis des Lebens und der Werke des Giuliano da Sangallo um zwei schätzenswerte Beiträge bereichert worden. Allerdings erweist sich der Kommentar, welchen R. Falb der Ausgabe seines Sienesischen Skizzenbuches beigegeben hat, als wenig ausreichend, aber wir schulden ihm Dank dafür, dass er die unschätzbaren Blätter in neunundvierzig Faksimile-Reproduktionen allgemein zugänglich gemacht hat. Fabriczy's Arbeit erscheint äusserlich unendlich viel bescheidener. Es ist eine 132 Seiten starke Broschüre auf ziemlich mittelmässigem Papier gedruckt, der man allerdings nicht äusserlich ansieht wie hoch ihr wissenschaftlicher Wert. In diesem unscheinbaren Gewande bietet uns der Verfasser einen kritischen Katalog der architektonischen Handzeichnungen eines der grössten Architekten der ausgehenden Frührenaissance. Die Sammlung ist eine durchaus vollständige zu nennen. Besprochen und beschrieben werden der Barberini'sche Kodex, das Sieneser Skizzenbuch, die Handzeichnungen in den Uffizien, in der Florentiner Nationalbibliothek und im Besitz von H. von Geymüller. Art und Umfang eines jeden Kodex, seine Herkunft, seine Entstehungszeit u. s. w. werden ausführlichst erörtert; in den Uffizien sind die echten von den falschen Zeichnungen geschieden worden. Ein ausführliches beschreibendes Verzeichnis jeder einzelnen Zeichnung und eine Darlegung ihres Zusammenhanges mit antiken Vorbildern oder Sangallo's eigenen Werken geben der Arbeit Fabriczy's unschätzbaren Wert. Man möchte wünschen, es wäre ihm vergönnt gewesen in einer besonderen Ausgabe den herrlichen Kodex der Barberina herauszugeben, der uns wie kaum eine andere Reliquie der Renaissance Einblick gewährt in die Art und Weise, wie die Architekten des Quattrocento gezeichnet haben. Aber es wird noch lange dauern, dass unter den Principi Romani die Anschauung Raum gewinnt, dass die grossen Denkmäler der Vergangenheit Gemeingut der Menschheit sind. Fabriczy's Arbeit ist die reife Frucht jahrelanger Forschungen in Italien, und wir begrüssen es mit Freuden, dass er uns für die Zukunft neue Arbeiten über Giuliano da Sangallo in Aussicht stellt. Durch ein besonders umfangreiches Register wird die Benutzung der verdienstvollen Publikation wesentlich erleichtert. *E. St.*

Eins der wichtigsten Denkmäler römischer Weltherrherrschaft, die **Ara Pacis des Augustus,** ist soeben in einer vornehmen Publikation von Professor Eugen Petersen herausgegeben und rekonstruiert worden. Die Fragmente dieses Friedensheiligtums sind in Rom, Florenz, Wien und England zerstreut. Sie sind zum Teil sogar noch hoch oben in der Fassade der Villa Medici auf dem Pincio eingemauert. Diese Rekonstruktion gehört zu den bedeutendsten Leistungen der modernen Altertumswissenschaft, sie ist ein glänzendes Zeugnis dessen, was menschlicher Scharfsinn zu leisten vermag, seit uns durch die Photographie die Mittel zu vergleichender Stilkritik an die Hand gegeben sind. Jedes der Fragmente hat in der Rekonstruktion seinen Platz erhalten und der Grundriss des Altarbaues, welcher unter dem Palazzo Fiano am Corso begraben liegt, konnte mit vollständiger Sicherheit bestimmt werden. Was diese Publikation vor den meisten ähnlichen Rekonstruktionsversuchen auszeichnet, ist der Umstand, dass keine Hypothesen, sondern Forschungsresultate, mit mathematischer Genauigkeit berechnet, dargeboten werden. Ein besonderer Tafelband ist dem Texte beigegeben, welcher auch die Reliefs der Villa Medici enthält, die wir bis dahin überhaupt noch nicht in zuverlässigen Nachbildungen besassen. Die Stadt Rom darf dem Verfasser dankbar sein für dies Geschenk, welches wie kein anderes Denkmal jener Zeit geeignet ist, unsere Vorstellungen und Begriffe von Augustaeischer Kunst zu erweitern und zu klären.

E. St.

NEKROLOGE

Emile Zola's Tod bedeutet auch den Verlust eines der grössten und wirkungsvollsten Kunstkritikers unseres Jahrhunderts. Wenn man heute liest, was Zola in den sechziger Jahren über Manet und dessen Kunstrichtung geschrieben hat, so kommt man aus dem Staunen über diesen wahrhaft prophetischen Geist nicht heraus. Eine seiner ersten kunstkritischen Studien befasste sich mit Courbet und hier hat er die später weltberühmten Worte gesprochen: »Il faut avant tout que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais: Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament«. Übrigens war Zola auch Kunstsammler und wer zum ersten Male die Schwelle seines Hauses in Paris überschritt, war geradezu verblüfft durch das Sammelsurium von Kuriositäten, den kleinen und grossen Kunstwerken aus aller Herren Länder. Vorflur, Treppenhaus und die Zimmer waren derart mit Kunstgegenständen überladen, dass das Ganze beinahe beängstigend wirkte.

Patriz Huber, der erst vierundzwanzigjährige Darmstädter Künstler, dessen Arbeiten sich unter den übrigen »Dokumenten deutscher Kunst« durch praktische Brauchbarkeit und Solidität vorteilhaft hervorgethan hatten, hat sich Ende September in Berlin das Leben genommen. Die Gründe sind privater Natur.

Der bekannte Glasmaler **Professor Linnemann in Frankfurt** ist am 22. September dort im Alter von 63 Jahren gestorben. Das Kunstgewerbeblatt hat erst vor einigen Monaten einige seiner trefflichen Arbeiten veröffentlicht.

Der Kölner Dombaumeister Richard Voigtel, der Vollender des Kölner Domes, ist am 27. September im Alter von 73 Jahren gestorben. Er war 1829 in Magdeburg geboren, studierte an der Berliner Akademie und kam bald zur Unterstützung des damaligen Dombaumeisters Zwirner nach Köln; nach dessen Tode wurde er mit der Leistung des Baues betraut und so war es ihm vergönnt, am 15. Oktober 1880 als der Vollender des grössten vaterländischen Bauwerkes gefeiert zu werden.

Der Historienmaler Eduard Schwoiser ist am 3. September in München gestorben. Er war am 18. März 1826 zu Brüsau in Mähren geboren und arbeitete sich zunächst als Malhandwerker durch. Endlich gelang es ihm, an die Münchener Akademie zu kommen, wo er unter der Leitung von Volz an der Ausmalung des Nationalmuseums unter König Max II. mit beteiligt wurde. Später wurde er auch von Ludwig II. vielfach beschäftigt und die romantischen Schlösser des Königs weisen viele Wandbilder Schwoiser's auf, so z. B. »Die Geburt der Venus« im grossen Saale des Linderhofes.

Emmerich Andresen †. In Meissen ist am 7. Oktober der Vorsteher des Bildhauer-Ateliers der Königlichen Porzellan-Manufaktur Hofrat Professor Emmerich Andresen, 59 Jahre alt, gestorben. Er war ein geborener Holsteiner (aus Ütersen) und hatte eine künstlerische Ausbildung bei Ernst Hähnel in Dresden empfangen. Bevor er nach Meissen ging, schuf er unter anderem einen Grabesengel, den er 1881 als Grabdenkmal für Hölderlin nach Tübingen stiftete, eine Reihe nordischer Göttergestalten für den Grosskaufmann Koopmann in Hamburg, eine gefesselte Psyche (die nach einem ärgerlichen Streit über einen abgebrochenen Flügel in den Besitz des deutschen Kaisers überging), einen gefesselten Prometheus (Museum zu Kiel), die Gestalten des „Entspektors" Bräsig und der Mamsell Westfalen und 1887 die Bronzebüste zum Dresdner Gutzkow-Denkmal. Durch eine Denkschrift über die Königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen erhielt er vom Königlich Sächsischen Finanzministerium die Stellung als „Vorsteher der Gestaltungsbranche" in der Manufaktur. Er hat in Meissen eine Reihe von Schülern herangebildet und eine Reihe von Modellen geschaffen, die teils in Biskuit, teils in farbigem Porzellan ausgeführt worden sind. Auch hat er die alten ausgeleierten Formen, die noch von Kändler's Zeiten her in Gebrauch waren, neu aufarbeiten lassen, und so hat er sich durch seine Thätigkeit mancherlei Verdienste erworben. Indes als ein Reformator oder auch nur als ein Künstler, der die Porzellanplastik wesentlich weiter geführt hätte, kann Andresen nicht bezeichnet werden. Der Hähnel'sche Klassizismus, der nun einmal für das Porzellan ganz ungeeignet ist, hing ihm zunächst an, und er liess auch eine Anzahl seiner früheren Werke in Porzellan ausführen, die gar nicht dafür geschaffen waren. Dann hat er sich mit Eifer bemüht, sich den Porzellanstil zu eigen zu machen, und eine Anzahl mehr oder minder brauchbarer Werke in dem traditionellen Meissner Stil sind die Früchte seiner Bemühungen. Wir nennen z. B. die grosse Uhr mit Parzengruppe und zwei Leuchter, deren Figuren die Tageszeiten darstellen, dann das Mädchen aus der Fremde, die drei Grazien und Amor, den Sieger von Olympia, die Lorelei (alle vier 1900 in Paris ausgestellt), eine Reihe von Büsten, die in Biskuitporzellan ausgeführt wurden und das Denkmal für Johann Friedrich Böttger in Meissen. — Emmerich Andresen hat den Anstoss zur Bildung des Meissner Dombauvereins gegeben und auch selbst im Verein mit dem Berliner Architekten Sehring einen Plan zum Ausbau geliefert. Andresen hinterlässt drei Söhne und eine Tochter, die sich der Kunst gewidmet haben. *ws*

PERSONALIEN

Professor Ludwig Kaemmerer ist zum Direktor des neuerrichteten Museums in Posen ernannt worden. Wir können die Behörden zu dieser, unter einer grossen Zahl von Bewerbern getroffenen Berufung nur beglückwünschen, da Kaemmerer's am Berliner Museum gesammelte Erfahrung und sein kühl kritisches Urteil für die neue Anstalt das Beste erwarten lässt.

Hans Schwaiger, bekannt durch seine derb volkstümlichen Märchenbilder und Holzschnitte, ist zum Professor an der Prager Kunstakademie ernannt worden.

Joseph Olbrich hat in Turin die höchste Auszeichnung, nämlich einen Ehrensold von 8000 Mark, davongetragen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Zu Albrecht Dürer. Philipp Hainhofer, der bekannte Augsburger Kunstfreund und -Händler, bemerkt in seinem Tagebuche, das er 1617 auf einer Reise nach Pommern führte, als er das Dresdner Schloss besichtigte: »von dannen sein wir an Card. Cleses Zümmer, da er losiert ware, kommen, welches man die Zwergenstuben haisset, die weil 3 schöne grosse Taflen von Zwergen die mit ainem grossen Risen kämpfen, und *Albrecht Durer* gemahlet hat, darin hangen«. Hainhofer pflegte sich gut zu unterrichten, kennt auch die Kunstwerke der älteren Zeit recht wohl — vielleicht kann diese Bemerkung, die meiner Erinnerung nach noch nicht beachtet wurde, in irgend einer Weise der Dürerforschung von Nutzen sein. (cfr. den Abdruck des in der Wolfenbüttler Bibliothek befindlichen Tagebuches in den Baltischen Studien II. 1834, pag. 139.)

B. Haendcke.

Herr **Dr. A. Bredius** hat wieder einmal einen glücklichen Fund gethan und zwar ist es ihm gelungen in der Galerie Stetzky in Petersburg ein vorzügliches Stück von Pieter Lastmann aufzuspüren. Auf dem Bilde ist die bekannte Erzählung vom Opfer in Lystra dargestellt. Es stammt aus dem Jahre 1640, ist prachtvoll erhalten und galt seiner Zeit als Berümtheit, so dass es Vondel in einem Gedichte überschwenglich besungen hat.

Bei der Aufdeckung eines Tumulus zwischen den Dardanellen und Lampsakos stiess der türkische Archäologe Fjub Sábry auf eine sehr kostbare **vergoldete Thonvase griechischer Arbeit.** Auf der Aussenseite sind kunstvolle Reliefs angebracht, das Ganze aber ist allem Anschein nach die Nachahmung eines meisterhaften Metallwerkes. Der Fund ist in das Ottomanische Museum von Konstantinopel gewandert, das unlängst auch durch die Ausgrabungen eines phönikischen Tempels in Saïda, die von Makridi Bey geleitet worden waren, wichtige Bereicherungen, besonders an Inschriften, erfahren hat. (Vossische Zeitung.)

Im **historischen Museum zu Stockholm** befindet sich ein prachtvoller Tafelaufsatz, der kürzlich durch Dokumenten-Forschung als aus dem Besitze von Rubens nachgewiesen worden ist. Das Stück besteht aus einem 40 cm hohen Elefantenzahn, der von drei Delphinen aus vergoldetem Silber getragen wird. Gekrönt ist das Ganze von einer ebenfalls vergoldeten Muschelschale. Die Silberteile tragen den Antwerpener Stempel.

Bei den Arbeiten zur Wiederaufrichtung des **Löwen von Chaeronea** wurde ein Grabhügel voll Asche aufgefunden, der aller Wahrscheinlichkeit nach den in der Schlacht gefallenen Makedoniern angehört. (Voss. Ztg.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Gemäldegalerie ist um einen grossen Schatz bereichert worden: »**Lukas Cranach's Ruhe auf**

der Flucht nach Ägypten«, die als des Künstlers Meisterwerk gilt und auf der Cranachausstellung in Dresden das Entzücken aller Kenner war, ist aus dem Besitze der Frau Fiedler-Levi (der Witwe des bekannten Musikers) erworben worden. Früher befand sich das Bild in der Galerie Sciarra in Rom: es ist 1504 signiert und zeichnet sich durch eine für Cranach geradezu erstaunliche Frische der Farbe, die man glühend nennen möchte, durch die entzückende Anmut der spielenden Engelskinder und durch die höchst poetische Waldlandschaft aus. Man kann froh sein, dass dieses Juwel deutscher Kunst uns erhalten geblieben ist, denn man erzählt sich, dass »ein Amerikaner« im letzten Augenblicke noch mit einem Gebote von einer halben Million Francs zwischen die Verhandlungen fuhr. Das Bild ist gegenwärtig mit anderen neuen Erwerbungen der Galerie im Vorsaal aufgestellt. Unter diesen besonders bemerkenswert ist ein kleines Bild des Simone Martini, die Grablegung darstellend. Es ist eine grosse Kuriosität, da es ausserhalb Sienas nur ganz wenige Bilder des alten Sieneser Meisters giebt und kaum noch Aussicht vorhanden schien, ein Bild des Künstlers zu erwerben. Die Grablegung gehört zu einem Altärchen, von dem das zweite Mittelbild sich im Louvre, die beiden Flügel in der Antwerpener Galerie befinden.

Bremen. Die Sammlung der Gipsabgüsse ist häufig das Stiefkind der Museumsverwaltungen, wird aus Pflichtgefühl ergänzt und von den Besuchern rasch durcheilt. In einem grossen Museum hat man unlängst sich der sämtlichen Abgüsse entledigt, indem man sie an die Schulen verteilte. Hier in der *Kunsthalle* ist dagegen jetzt der Versuch gemacht worden, den Abgüssen etwas von ihrer tötlichen Langweiligkeit zu nehmen, indem man ihre Oberfläche in der Nachahmung des Originalmaterials bearbeiten liess. Der berufenste Techniker auf diesem Gebiete, Fr. Ruedorffer aus München, weilte mit einigen Gehilfen in Bremen und verwandelte mit grossem Geschick die sämtlichen Gipse in ebensoviel Marmorbilder und Bronzen. Der Erfolg ist ein doppelter. Der Stil der Figuren wird in seiner Gebundenheit an ein bestimmtes Material deutlich gemacht und wie ihr Anblick somit lehrreicher wird, wird er gleichzeitig auch für den ästhetisch geniessenden Beschauer unendlich viel erfreulicher.

Das **Städtische Museum in Mailand,** das in den grossartigen Räumen des alten Kastells untergebracht ist, wurde vor wenigen Tagen um eine neue Sehenswürdigkeit bereichert. Die Gemeinde erwarb von dem Grafen Martini di Cigada vierzehn Porträtfresken, die Bernardino Luini auf die Wände eines Hauses gemalt hatte, das ursprünglich Eigentum Leonardo da Vinci's gewesen und dann in den Besitz eines Günstlings des Herzogs Lodovico Moro übergegangen war. Um seiner Dankbarkeit gegen seinen Wohlthäter sichtbaren Ausdruck zu geben, liess er von Luini's Meisterhand vierzehn Porträts von Familienmitgliedern aus dem Geschlechte der Sforza verfertigen. Lange hielt man diese Gemälde für ein Werk Meister Leonardo's, bis chronologische Studien die Unmöglichkeit dieser Annahme erwiesen und das Urteil namhafter Kunstgelehrter die Autorschaft Luini's feststellten. Die Porträts, die sorgfältig abgelöst und gereinigt wurden, zeigen alle Vorzüge des grossen lombardischen Malers. Besonders packend ist das Bildnis Lodovico Maria Sforza's, des Triumphators. Die düstere Energie dieses starken Verteidigers der nationalen Unabhängigkeit, unter dessen Regierung die Künste in der Lombardei ihr goldenes Zeitalter feierten, ist wunderbar zum Ausdruck gebracht. (Voss. Ztg.)

Im **Kgl. Kunstgewerbemuseum** zu Berlin werden im Wintersemester folgende drei Vortragsreihen gehalten werden: 1) Dr. Max Creutz: Das Bild als Raumschmuck in Renaissance und Neuzeit; 2) Prof. Dr. Alfred Gotthold Meyer: Das gotische Zimmer; 3) Dr. Adolf Brüning: Das Beleuchtungsgerät.

In Lübeck in der Katharinenkirche ist eine Ausstellung modernen Lübeckischen Kunstgewerbes eröffnet worden.

DENKMALSPFLEGE

Freiberg i. S. Die goldene Pforte des Domes zu Freiberg, neben der Wechselburger Kreuzigungsgruppe das bedeutendste Denkmal des romanischen Stiles in Sachsen, ist seit Jahren ein Schmerzenskind der Denkmalspflege. Wie bekannt, ist die Pforte schon wiederholt restauriert worden und zwar nicht durchaus zu ihrem Vorteil und in dem Sinne, wie man heutzutage die Fragen der Restaurierung und Denkmalspflege auffasst. Man hat deshalb schon seit Jahren nach neuen Wegen gesucht, um die goldene Pforte wirksam gegen die Witterungseinflüsse zu schützen, und man war schliesslich zu dem Beschluss gekommen, einen Schutzbau über dem Portal herzustellen. Selbstverständlich war die Aufgabe nicht leicht. Denn während der Bau einerseits das Portal vor den Unbilden der Witterung schützen soll, darf er andererseits das Werk nicht drücken oder beeinträchtigen; die Pforte mit ihrem reichen Figurenschmuck muss trotz des Vorbaues gut sichtbar bleiben und schliesslich kommt die schwerwiegende Frage, in welchem Stile der Vorbau gehalten sein soll. Kein Wunder, dass verschiedene Entwürfe als ungeeignet bezeichnet werden mussten, da sie in einem oder dem anderen dieser Punkte nicht genügten. In Bezug auf den Stil siegte schliesslich der Gedanke, den vor allen Cornelius Gurlitt mit Nachdruck verfochten hat, dass man von der stilgerechten Nachahmung der alten Stile, dem Archaismus absehen und dem Künstler überlassen muss, selbstschöpferisch vorzugehen, wie es bekanntlich die Künstler früherer Jahrhunderte auch gethan haben, die z. B. nacheinander einen Kirchenbau romanisch begannen und gotisch vollendeten. In diesem Sinne hat Baurat Julius Gräbner in Dresden einen Entwurf für den Schutzbau der goldenen Pforte gezeichnet, der, ohne irgendwie archaistisch zu sein, doch zu dem alten Bauwerk passt und auch den oben dargelegten praktischen Forderungen in jeder Hinsicht entspricht. Der Domkirchenvorstand, das evangelisch-lutherische Landeskonsistorium, die sächsische Landeskunstkommission haben den Entwurf gut geheissen und so hat jetzt das Ministerium des Innern beschlossen, den Gräbner'schen Entwurf ausführen zu lassen. Mit den Gründungsarbeiten für den Bau hat der ausführende Architekt Baumeister Paul Köhler in Freiberg begonnen. Die Bauleitung hat Baurat Gräbner. — Bekanntlich stellen die Skulpturen der goldenen Pforte: Salomo, die Königin von Saba, König David und die Ecclesia, die beiden Johannes und zwei Propheten (Freifiguren in der Thürleibung), dazu die Anbetung der Hirten (im Tympanon), die Krönung Mariä, die Evangelisten, die Apostel, das jüngste Gericht und die Taube des heiligen Geistes zwischen zwei anbetenden Engeln. Seit Anton Springer's epochemachendem Aufsatz über die goldene Pforte besteht über die inhaltliche Deutung dieser Gestalten kein Zweifel mehr. Auch dass der Kunststil dieser Figuren auf Frankreich zurückgehe, war bereits erkannt. Den eingehenden Nachweis dafür aber hat neuerdings mit vielem Scharfsinn Adolf Goldschmidt (im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung 1902, Bd. 23, Heft I) geführt. Er zeigt, wie die Gedanken und ihre Ausführung von Paris und Chartres über Hildesheim und Magdeburg nach Sachsen gekommen sind. Es handelt sich dabei nicht um unmittelbare Nachbildungen, »es ist eine lose Berührung mit französischen Elementen«.

Vielleicht ist der Freiberger Künstler einmal in Frankreich gewesen und hat mit eigenen Augen die Portale zu Chartres und Paris gesehen. Aber er hat die Domskulpturen zu Magdeburg und das Musterbuch gekannt, mit dem der Magdeburger Steinmetz gearbeitet hat. Goldschmidt nimmt nämlich an, dass ein Magdeburger Bildhauer nach Paris gegangen sei, um dort den Stil der neuen Figuren, die Belebung der Archivolten, den Aufbau der Leibungsstatuen kennen zu lernen, und dass er dort sich ein Musterbuch mit Skizzen hergestellt habe gleich dem bekannten und berühmten Musterbuch des Architekten Villard de Honnecour, das in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt wird. In diesem Magdeburger Skizzenbuch befanden sich — das können wir nur nach den dort erhaltenen Portalresten sagen — Zeichnungen der Apostelfiguren aus Paris oder Chartres, der Lasterdarstellungen vom Pariser Hauptportal, vom Nordportal in Chartres, die weibliche Gestalt mit der hohen Haube, und mit ziemlicher Sicherheit können wir behaupten, dass der Zeichner sich auch an die noch jetzt so beliebten Statuen der Maria und Elisabeth von der Heimsuchung am gleichen Portal herangemacht hat. Während nun der geringere Magdeburger Bildhauer strenger aber ungeschickter nachgeahmt hat, nahm der zweifellos bedeutendere Freiberger Künstler die Anregung tiefer auf und verarbeitete sie freier. So kommt das Werk zu stande, das uns einerseits französische Elemente aufweist, andererseits so ganz unfranzösisch erscheint. Es ist dann auch in erster Linie als ein durchaus deutsches Werk anzusehen, denn die fremden Bestandteile wurden so sehr von der einheimischen Kunst durchsetzt, dass der bewegte sächsische Stil, wie er entsprechend in Frankreich nirgends zu Hause ist, vollständig die Herrschaft behält. — Die Ausführungen Goldschmidt's sind, wenn auch natürlich ein voller Beweis nicht geführt werden kann, doch in hohem Grade überzeugend und dabei überaus interessant.

Vom Heidelberger Schloss. Zur Frage der Wiederherstellung des Otto Heinrichs-Baues veröffentlicht das Centralblatt der Bauverwaltung in Nr. 71 vom 6. September zwei wichtige Beiträge. Regierungsbaumeister Ebel hat in Wetzlar ein aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts stammendes architektonisches Skizzenbuch gefunden, das unter anderem einen Giebel des Otto Heinrichs-Baues mit der Jahreszahl 1616 in geometrischem Aufriss enthält, und Oberbaurat Schäfer hat auf Grund dieser Entdeckung einen neuen Wiederherstellungsentwurf gezeichnet. Schlagender als durch den Ebel'schen Fund hätte gar nicht dargethan werden können, wie sehr die Gegner der Wiederherstellung im Recht waren, als sie sich grundsätzlich für die Erhaltung des horizontalen Fassaden-Abschlusses, gegen die Krönung mit Giebeln überhaupt und gegen den Schäferschen Plan im besonderen wandten. Dass im Anfange des 17. Jahrhunderts ein Doppelgiebel den Abschluss der Fassade bildete, ist gewiss. Gegenstand des Streites war lediglich, ob dieser Doppelgiebel — nach der sehr temperamentvoll verfochtenen bisherigen Meinung Schäfer's und seiner Getreuen ein Zwillingsgiebel mit verwachsenem Untergeschoss — dem ursprünglichen Plane angehörte oder ob er erst infolge einer Planänderung von einem mit dem Architekten der Fassade nicht identischen, wesentlich anders gerichteten und viel niedriger stehenden Baumeister hinzugefügt worden ist. Der von Ebel in einer Nachzeichnung publizierte Aufriss des Wetzlarer Skizzenbuches, der nur wenig mehr als die Hälfte des einen Giebels darstellt, scheint mir alle Zweifel in dieser Frage endgültig zu lösen. Unmöglich kann derselbe Künstler, der die sehr italienische, streng und gesetzmässig komponierte Fassade entworfen hat, auch den höchst kleinlich und willkürlich, wie aus einem Steinbaukasten zusammengesetzten und gegliederten Giebel entworfen haben. *Ebel selbst, ein Parteigänger Schäfer's, hat es ja ausgesprochen: »Auf den ersten Blick möchte man — bis auf die Fenstermotive vielleicht — nicht auf eine Beziehung dieses Giebels zum Otto Heinrichs-Bau schliessen.«* Erst die Beischrift hat dem Entdecker auf den richtigen Weg geholfen. Der Architekt, der die drei Fassadengeschosse mit ihren höchst regelmässigen Fenster- und Pilasterordnungen geschaffen, hat die italienische Renaissance ganz anders verstanden, als jener zweite, der mit viel gröberen Mitteln, mit sehr starken Schiebungen und Abweichungen von der Symmetrie — sicher noch im 16. Jahrhundert — die beiden Giebel hinzufügte, die im Jahre 1616 die Hofseite des Otto Heinrichs-Baues krönten. Der Entwurf nun, den Schäfer auf Grund des Ebel'schen Fundes gezeichnet hat, weicht von seinem älteren Plane, wie er selbst sagt, erheblich ab. Während dieser bekanntlich einen Zwillingsgiebel mit verwachsenem Untergeschoss aufweist, zeigt der neue Entwurf zwei Giebel nebeneinander, die an der Innenseite, wie Schäfer interpretiert, bis zur halben Höhe eines Stockwerks, in Wirklichkeit aber gar nicht miteinander verwachsen sind. Die inneren Giebelschrägen schneiden einander fast genau auf der Höhe des Hauptgesimses; daran vermag auch die von Schäfer hinzuerfundene Verkleidung des Schnittpunktes nichts zu ändern. Er hat also, wie er selbst, wenn auch nur zögernd, zugesteht, in diesem sehr wesentlichen Punkte geirrt. Wie aber, so müssen wir fragen, stünde es heute um den Otto Heinrichs-Bau, wenn der Restaurierungsrummel ein paar Jahre früher begonnen und wenn sich nicht der starke Widerstand gegen ihn erhoben hätte, wenn also heute das Ziel jenes Strebens erreicht wäre? Dann krönten eben heute die falschen Schäferschen Giebel den echten Otto Heinrichs-Bau, wir müssten die »ganz hervorragende selbständige Kunstleistung im Geiste der Alten«, von der begeisterte Adepten sprachen, bewundern oder — es würden neue Hunderttausende gefordert werden, um sie wieder abzutragen. Gewiss hat Schäfer Recht, wenn er sagt, dass sich niemals ein kunstgeschichtlicher Fund so zur rechten Zeit eingestellt hat, wie der des Wetzlarer Skizzenbuches. Für uns freilich heisst, ganz anders als für ihn, die Lehre dieses Falles: *Erhalten, nicht wiederherstellen!*

Strassburg. *Ernst Polaczek.*

Am 24. und 25. September wurde in Freiburg der **3. Tag für Denkmalspflege** abgehalten. Eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse wird einer der Teilnehmer nächstens hier darlegen.

WETTBEWERBE

Für das Jahr 1903 sind bei der **Berliner Akademie** die Wettbewerbe um den grossen Staatspreis auf dem Gebiete der Bildhauerei oder Architektur und ferner um das Blechen'sche Reisestipendium für Landschaftsmaler eröffnet.

Für ein **Brahmsdenkmal in Wien** waren die Bildhauer Kundmann, Benk, Weyr und Klinger zur Konkurrenz eingeladen worden. Den Preis erhielt Weyr. Kundmann und Max Klinger mussten wegen nicht Einhaltung der Bedingungen ausscheiden. Klinger's Entwurf stellte sich nach eigenem Anschlage auf das Doppelte des Fonds, so dass der Künstler vor dem Juryspruch sich selbst ausser Wettbewerb stellte.

Wien. Ein Wettbewerb um ein Kaiserin Elisabethdenkmal, das im Volksgarten aufgestellt werden soll, ist ausgeschrieben. 200000 Kronen stehen zur Verfügung. Sechs Preise, von denen der erste 10000 Kronen beträgt. Einlieferungstermin 1. März 1903.

DENKMÄLER

Posen. Am 4. September wurde in Anwesenheit des Kaiserpaares das Kaiser Friedrich-Denkmal in Posen enthüllt, ein Werk des Berliners Johannes Böse. Das Denkmal steht auf einem durch eine Baumgruppe nach Westen zu abgeschlossenen Teile des Wilhelmsplatzes mit der Front nach Osten, dem Provinzialmuseum und der Neuen Strasse zugewendet. Auf halbkreisförmigem vierstufigem Unterbau von grauem Granit, abgeschlossen durch eine Balustrade, auf deren Eckpfeilern vorn zwei Kronen aus Bronze ruhen, erhebt sich der einfach profilierte Sockel aus rötlichem geschliffenen schwedischen Granit mit der Bronzestatue des Kaisers. An der Stirnseite des Sockels ergiesst sich aus bronzenem Löwenmaul ein Brunnen in ein Wasserbecken. Die Dimensionen sind leider gering, so dass das an sich hübsche Motiv kleinlich wirkt. Der Kaiser selbst erscheint in grosser Generalsuniform mit dem Hohenzollern-Mantel, das Haupt leicht nach rechts gewendet, die Hände, deren Rechte den Marschallstab hält, auf den Pallasch gestützt. Das ursprüngliche Modell enthielt unten am Sockel noch die Figur eines Landmannes, der dem Kaiser zujubelt. Dieser sowie die vier knorrigen Eichenstämme, die an den Ecken des Sockels emporwachsen und die Platte mit der Figur tragen sollten, sind auf Wunsch des Kaisers unterblieben, dagegen ist der Marschallstab neu hinzugefügt worden. — Zu bedauern bleibt, dass das Denkmal wieder in die Mitte des wenn auch kleinen Platzes gesetzt ist, so dass die Schaffung eines Hintergrundes, der den Anblick nur von vorn ermöglicht, mit Schwierigkeiten verknüpft sein würde. So wird sich kaum vermeiden lassen, dass die Figur von dem ganzen langen Korso, dem Wilhelmsplatz, nur von hinten sichtbar ist. *S.*

VOM KUNSTMARKT

Für den 4. und 5. November steht bei **Rudolf Lepke** die Versteigerung einer der angesehensten unter den kleinen Berliner Privatsammlungen an: die *Galerie Adolf Reimann.* Der reichausgestattete Katalog wird durch eine Würdigung der Sammlung aus der Feder von Ludwig Pietsch eingeleitet und ist mit einer ganzen Reihe von Lichtdrucken geschmückt. Die besten Namen, die in den siebziger und achtziger Jahren, das heisst zur Zeit der Sammelthätigkeit Reimann's, als die Koryphäen der damaligen Malerei galten — Knaus, Ziem, Meyerheim u. s. w. — finden sich mit vorzüglichen Stücken vertreten. Auch ein Genrebild von Pohle scheint uns zu den besten Arbeiten, die wir von diesem Künstler bisher gesehen haben, zu gehören. Jedenfalls wird diese Versteigerung, schon wegen des guten Klanges ihres Namens, ein Ereignis auf dem Berliner Kunstmarkte sein.

Leipzig. Die steigende Wertschätzung der feinen Arbeiten Daniel Chodowiecki's hat in letzter Zeit schon manche schöne Sammlung auf den Markt gebracht. Auch in diesem Winter wird wieder ein hervorragendes Werk des Meisters zum Verkauf kommen. Zur Eröffnung der Saison des Kupferstichhandels versteigert *C. G. Boerner* in *Leipzig* das prächtige *Chodowieckiwerk*, welches der Künstler selbst seiner Tochter Suanne zusammenstellte: Dieses Werk, welches nun nach dem Tode seines letzten Besitzers, des Herrn *August Weyerloh* in Berlin, zersplittert werden soll, gehört wohl zu den schönsten, welche existieren, da es nicht nur eine Anzahl *grösster Seltenheiten* enthält, sondern überhaupt fast durchgängig aus echten Abdrucksgattungen besteht, die über 100 Jahre unberührt beisammen liegen und daher von einer Frische und Schönheit sind, wie sie im Handel kursierende Abdrücke nie haben können. Eine gleiche Serie von Abdrücken mit den vielen Einfällen, wie hier, dürfte z. B. schwer heute zusammen zu bringen sein.

Anschliessend beschreibt derselbe Katalog das *berühmte Werk der Radierungen des Johann Adam Klein* aus dem Besitz des verstorbenen Herrn *Georg Arnold* in *Nürnberg*, welches gleichfalls zu den schönsten bekannten Werken dieses Meisters zählt, aber nur im ganzen verkauft werden soll. Für öffentliche Sammlungen, denen der Künstler fehlt, eine bequeme und vielleicht billige Gelegenheit, sich das fast vollständige Werk zu sichern. Ein zweiter Auktionskatalog, den die Firma gleichzeitig verschickt, enthält eine schöne Sammlung *alter Meister*, in der sich eine ganze Anzahl hervorragender Blätter unter dem Namen *Beham, Dürer, Potter, Rembrandt, Schongauer* u. s. w. finden. Eine *Napoleonssammlung*, ein Werk der frühesten Lithographien *Wilhelm Reuter's* in Berlin und einige kostbare Grabstichelblätter unterbrechen diese Reihe und sichern dem Katalog weitere Interessenten.

Die Versteigerung von W. v. Kaulbach's „Goethe-Galerie“ und künstlerischem Nachlass findet bei Rud. Bangel in Frankfurt a/M. am 27. Oktober d. J. statt. Der Vorbemerkung zu dem reich illustrierten Katalog, welche eine kurze Würdigung der Bedeutung des Künstlers giebt, entnehmen wir folgendes: „Die in den Jahren 1857—1864 entstandenen 21 Kartons der Goethe-Galerie, sowie die anderen Entwürfe, welche hiermit zum Verkaufe ausgeboten werden, zeigen, welch liebevolle Durchführung Kaulbach allen seinen Werken zugewandt hat. In dem Kreidestift und dem Papiergrund hat er offenbar jene technischen Mittel gefunden, in denen seine edle Kunst am reinsten und vollendetsten zum Ausdruck gelangen konnte. Was wir aus Kaulbach's Nachlass auf den nachfolgenden Blättern verzeichnet finden, umfasst nahezu das ganze künstlerische Gebiet Kaulbach's, von den Skizzen und Studien zu seinen Monumentalbildern bis zu den satyrischen Zeichnungen, zu denen ihm die Ereignisse des Tages reichen Stoff boten. Es sind viele Blätter darunter, welche uns den Künstler von neuer, bisher wenig bekannter Seite zeigen.

Liebermann's »Kleinkinderschule« ist für 32000 Mark in den Besitz von Krupp in Essen übergegangen. Das Bild stammt aus des Künstlers mittlerer Zeit, war eine Weile in Amerika und jetzt auf der Düsseldorfer Ausstellung zu sehen.

Wie aus Brügge berichtet wird, sind die dort ausgestellten zwölf Gemälde der **Sammlung Somzée** für 650000 Francs nach Amerika verkauft, angeblich an Morgan (für dessen Gewohnheiten der Preis allerdings auffallend geringfügig erschiene).

J. M. Heberle versteigert am 22. bis 25. Oktober in Köln die Kunstsammlungen von Ökonomierat Jacob Haan und Henry Terstoppen (Arbeiten in Thon, Glas, Elfenbein, Email, Holz, Möbel u. s. w.) und am 20. und 21. Oktober eine Kollektion neuerer Meister.

Für die am 30. Oktober unter Leitung des Kunsthändlers **Hugo Helbing** in München zur Versteigerung gelangende *Sammlung Albert Grossmann* in Brombach (Ölgemälde alter Meister) ist soeben der vorzüglich ausgestattete Katalog erschienen. Er führt Namen allerersten Ranges auf: Teniers, Amberger, Breughel, Goyen u. s. w. Die beigefügten 30 Lichtdrucktafeln lassen erkennen, dass es sich jedenfalls um eine sehr bemerkenswerte Auktion handelt, wenngleich die Bildertäufer vielleicht nicht alle Nennungen annehmen werden. Der Katalog kostet 5 Mark.

VERMISCHTES

Klinger's Beethoven wird vom 25. Oktober ab auf drei Wochen in Berlin bei Keller & Reiner ausgestellt werden. Wie wir schon früher gesagt hatten, war in dem Kaufkontrakte, den das Leipziger Komitee mit dem Künstler abgeschlossen hat, bestimmt, dass das Werk nach Schluss der Düsseldorfer Ausstellung nirgends anderwärts zu sehen sein soll. Dass man trotzdem sich entschlossen hat, von dieser Bestimmung abzugehen, hat, wie wir hier ausdrücklich mitteilen wollen, nur darin seinen Grund, dass der Künstler gewünscht hat, Beleuchtungsproben für sein Werk in einem Raume anzustellen, der etwa die gleichen Grössenverhältnisse hat, wie der für das Leipziger Museum geplante Anbau. Da solche Proben vor Ausarbeitung des endgültigen Bauplanes unbedingt erforderlich sind, so blieb nur die Wahl, entweder den Vorschlag der Herren Keller & Reiner anzunehmen, oder in Leipzig diese kostspieligen Versuche besonders einzurichten. Man entschied sich für das erste und hat damit noch dem Wunsche einer grossen Reihe Berliner Künstler, an der Spitze Adolf Menzel, Folge gegeben, die eine dahin gehende Adresse an Klinger unterzeichnet hatten. — Hier sei gleich erzählt, dass Klinger wieder emsig bei der Arbeit ist; er hat die Nietzschebüste soeben vollendet, »Die Schlafende« in einer zweiten Ausführung wiederholt, arbeitet die Brandesbüste und beschäftigt sich vor allem mit der endgültigen Ausgestaltung seiner grossen Gruppe »Das Drama«, die eine seiner eigenartigsten Schöpfungen zu werden scheint.

In Kopenhagen fand Ende September wieder der **Kongress der Direktoren der Kunstgewerbemuseen** statt, der im wesentlichen den Meinungsaustausch auf dem Gebiete der Fälschungen zum Zwecke gehabt hat.

Briefe und Sendungen, welche die Redaktion der »Zeitschrift für bildende Kunst« oder »Kunstchronik« betreffen, werden an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13 erbeten. Herr Professor Dr. Zimmermann steht schon seit reichlich einem Jahre nicht mehr an der Spitze dieser Blätter und bittet deshalb, nicht mehr an ihn (wie es jetzt noch manchmal vorkommt) in Redaktionsangelegenheiten zu schreiben.

Königliche Akademie der Künste in Berlin.

Die Wettbewerbe um die Stipendien der **Michael Beer**'schen Stiftungen für das Jahr 1903 im Betrage von 2250 Mk. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien sind eröffnet:

a) **bei der Ersten Stiftung für Bildhauer jüdischer Religion,**

b) **bei der Zweiten Stiftung für Maler aller Fächer ohne Unterschied des religiös. Bekenntnisses.**

Die Bewerbung hat bis zum 28. Febr. 1903 zu erfolgen; die Entscheidung wird im Monat März getroffen werden.

Ausführliche Programme, welche die näheren Bedingungen der Zulassung zu diesem Wettbewerb enthalten, können auch von den Kunstakademien zu Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, Königsberg i. Pr., München, Stuttgart, Wien, der Kunstschule zu Weimar, dem Schlesischen Museum für bildende Künste in Breslau, sowie von dem Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. bezogen werden.

Berlin, den 22. September 1902.

Der Senat

Sektion für die bildenden Künste

H. Ende.

Königliche Akademie der Künste in Berlin.

Die Wettbewerbe um den **Grossen Staatspreis** finden im Jahre 1903 auf den Gebieten der Architektur und der Bildhauerei statt.

Die Einreichung der Bewerbungen hat bis zum 21. Februar 1903 zu erfolgen. Die Entscheidung wird im Monat März 1903 getroffen werden.

Ausführliche Programme, welche die Bedingungen der Zulassung zu diesen Wettbewerben enthalten, können auch von den Kunstakademien zu Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, Kassel, Königsberg i. Pr., München, Stuttgart und Wien, der Kunstschule zu Weimar, dem Schlesischen Museum für bildende Künste in Breslau und dem Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. bezogen werden.

Berlin, den 22. September 1902.

Der Senat

Sektion für die bildenden Künste

H. Ende.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 3. 23. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER TAG FÜR DENKMALPFLEGE IN DÜSSELDORF

Vor wenigen Tagen ist das treffliche neue Gesetz zum Schutz der Denkmäler im Grossherzogtum *Hessen* in Kraft getreten. Welche Hoffnungen hatte man an dieses mutvolle Vorangehen der hessischen Regierung geknüpft! Man glaubte, die übrigen deutschen Staaten würden nun schnell hintereinander diesem Beispiel folgen und Gesetze erlassen, damit endlich den herrlichsten Schöpfungen der deutschen Kunst früherer Jahrhunderte ein besseres Schicksal zu teil werde als bisher.

Doch auf dem jetzt in *Düsseldorf* zusammengetretenen »Tage für Denkmalpflege« war von diesen Aussichten nur noch wenig die Rede. Im Gegenteil! Statt der überschwenglichen Hoffnungen von ehedem ging ein Zug der Enttäuschung durch die Versammlung. Man beginnt einzusehen, dass alle die mit so heisser Sehnsucht erstrebten neuen Gesetze zum Schutz der Denkmäler nur dann einen Wert haben, wenn die Staaten die reichlichen Geldsummen bewilligen, welche zur Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler früherer Jahrhunderte erforderlich sind.

Indessen gerade der grösste unter den deutschen Bundesstaaten, *Preussen,* hat die Summen, welche im Vorjahr zur Erhaltung der Denkmäler bestimmt war, ganz erheblich verkürzt. Ein Posten von hunderttausend Mark ist aus dem neuen Etat gestrichen. Die Erhaltung der Denkmäler ist daher in Preussen auch fernerhin fast ausschliesslich auf die Beihilfe der Provinzialverwaltungen, der Stadtgemeinden und einzelner anderer Körperschaften angewiesen — oder auf die Lotterien, deren Schicksal heute durch die Vermehrung der grossen Staatslotterien immer ungünstiger zu werden scheint.

Aus der niedergeschlagenen Stimmung, mit der die Versammlung diese Mitteilung empfing, ging der Beschluss hervor, das preussische Ministerium und beide Häuser des preussischen Landtages zu ersuchen, die gestrichene Summe wieder in den Etat einzustellen. Eine Anzahl namhafter Fachgelehrter aus allen Teilen Deutschlands trat mit warm empfundenen Worten für diesen Beschluss ein. Das wird dieser Resolution sicher einen grossen Nachdruck geben.

Über die neuesten *Gesetze,* welche in einzelnen europäischen Ländern für die Erhaltung der Denkmäler im Laufe des letzten Jahres erlassen sind, gab Geh. Rat von *Bremen*-Berlin einen trefflichen Überblick. *Italien* hat im Laufe des Sommers ein neues, besonders weitgehendes Gesetz zum Schutz der Denkmäler erlassen. Der reiche Kunstbesitz der italienischen Kirchen und Klöster wird dadurch zum erstenmale in umfassender Weise geregelt. Doch die Durchführung aller dieser Bestimmungen wird voraussichtlich auf grosse Schwierigkeiten stossen, denn da gilt es, in das freie Eigentumsrecht zahlloser kirchlicher Körperschaften einzugreifen. Welches Ministerium wird dazu in Italien den Mut besitzen? Ideal und Wirklichkeit werden sich hier wohl noch lange Zeit schroff gegenüberstehen. In denselben Tagen, als das neue Gesetz in Italien erlassen wurde, stürzte in Venedig der Campanile von San Marco zusammen!

In der *Schweiz* haben die beiden Kantone *Waadt* und *Bern* besondere Gesetze erlassen. Die Abneigung der Bevölkerung gegen derartige Bestimmungen ist besonders im Kanton Bern lebhaft hervorgetreten. Bei der Volksabstimmung, die nach Schweizer Art über das neue Gesetz veranstaltet wurde, waren zwölftausend Stimmen gegen das Gesetz, für das Gesetz nur zwanzigtausend Stimmen. Ein einheitliches Gesetz für alle Kantone einzuführen, hat die schweizerische Bundesregierung absichtlich bisher noch unterlassen. Trotzdem thut dieselbe ausserordentlich viel zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in der Schweiz, namentlich durch die mustergültige Einrichtung des schweizerischen Centralmuseums in *Zürich.* Dasselbe ist mit sehr reichen Mitteln ausgestattet, um schweizerische Kunstwerke, nicht nur im Inlande, sondern auf allen grossen Kunstversteigerungen des Auslandes aufzukaufen, damit diese Werke dem Lande dauernd erhalten bleiben.

In Österreich ist ganz vor kurzem ein Gesetzentwurf vorgelegt, um Bauwerke früherer Jahrhunderte vor dem Verfall zu schützen. Professor *Neuwirth*-Wien berichtete darüber in eingehender Weise. Das neue Gesetz soll sich indessen vorläufig nur auf die Gebäude erstrecken, welche sich im öffentlichen Besitz befinden. Privatleute, welche im Besitz eines hervorragenden Bauwerkes aus früheren Jahrhunderten sind, können indessen den Antrag stellen, dass ein solches Bauwerk unter den Schutz des Staates gestellt wird.

Für eins der hervorragendsten Baudenkmäler der ganzen österreichischen Monarchie, für den römischen Kaiserpalast in *Spalato,* wird ein besonderes Gesetz vorbereitet. Grosse Teile des Palastes sind durch später hineingebaute Wohnungen, ja durch ganze Strassenzüge des heutigen Spalato arg entstellt. Diesen ausgedehnten Häuserkomplex, der einen Stadtteil für sich bildet, will die österreichische Regierung jetzt durch ein besonderes Enteignungsgesetz nach und nach in ihren Besitz bringen und die Mauern des alten Kaiserpalastes von allen störenden Zuthaten der späteren Jahrhunderte befreien. Auflehnungen gegen dieses Gesetz sollen mit hohen Geldstrafen von zehn- bis zwanzigtausend Kronen verfolgt werden.

Auch besonders schöne oder durch ihre Bauwerke ehrwürdige *Landschaften* ist man neuerdings bestrebt, durch Gesetze vor allen störenden Zuthaten zu schützen. Die Umgebung unserer alten Dome oder ehrwürdiger alter Ruinen soll nicht mehr durch die aufdringlichen Riesenplakate moderner Fabriken entstellt werden. Ein eigenes Gesetz hat zu diesem Behufe Preussen erlassen. Diesem Beispiel ist das Grossherzogtum Hessen gefolgt. Derartige Bestimmungen zum Schutze landschaftlicher Schönheiten werden von der grossen Menge der Bevölkerung voraussichtlich mit weit lebhafterem Beifall begrüsst werden, als die Gesetze zum Schutz der Kunstwerke. Die Erfahrungen, welche die Behörden bei der Durchführung dieser Gesetze im Laufe der nächsten Jahre sammeln werden, werden voraussichtlich von grossem Nutzen sein für die Vorbereitungen von ähnlichen Gesetzen zum Schutze der Bau- und Kunstdenkmäler.

Den Hauptinhalt der Verhandlungen des Kongresses bildete die Beratung einer Anzahl von *praktischen* Massregeln zur Konservierung der Denkmäler. In einer Versammlung, in welcher eine so grosse Anzahl von Konservatoren der Kunstdenkmäler, Museumsdirektoren, Architekten und anderen Künstlern vertreten war, mussten diese Beratungen besonders erspriesslich werden. Auch die Restauratoren, welche an den grösseren deutschen Galerien und Museen angestellt sind, sollte man auf diese Kongresse schicken. Gerade diese Männer würden manchen wichtigen Ratschlag erteilen können.

Hofrat *Gurlitt*-Dresden berichtete über die bisher üblichen Mittel, welche zur Konservierung und Wiederherstellung alter Bauwerke angewendet werden. Eine sichere Methode, um Bauwerke dauernd der allmählichen Zerstörung durch die Unbilden des Wetters zu entziehen, ist noch nirgends gefunden. Für immer erhalten lässt sich kein Bauwerk. Je reicher der künstlerische Schmuck, desto schneller schreitet der Verfall. Ein so erfahrenes Kunstvolk wie das japanische hat daher folgenden Weg eingeschlagen: Neben den alten Tempeln erbaut man in Japan eine treue Kopie des alten Bauwerks. Man beginnt damit rechtzeitig, wenn der künstlerische Schmuck des alten Tempels noch deutlich erkennbar erhalten ist. Diesen Neubau lässt man in Ruhe vollenden. Sobald die Kopie in allen Teilen des künstlerischen Schmuckes dem Original entspricht, bricht man den alten Tempel ab. Auf diese Weise sucht man der Nachwelt wenigstens ein treues Abbild der Bauwerke aus alter Zeit zu überliefern. Auf die Treue solcher Nachbildungen ist indessen auch bei dieser anscheinend so gewissenhaften Methode kein Verlass. Denn jede Zeit hat ihr anderes künstlerisches Empfinden und kopiert die alten Meister anders. Gerade den besten Künstlern laufen dabei, selbst wider ihren Willen, die grössten Freiheiten unter. Den besten Beweis dafür geben z. B. die Kopien, welche Graf Schack von Meistern wie Lenbach vor fünfzig Jahren ausführen liess. Kein ernster Kenner von heute wird jetzt übersehen, in wie mancherlei Zügen sich diese Kopien von den Originalen der alten Meister unterscheiden.

Doch selbst wenn der künstlerische Eindruck solcher Kopien vollkommen befriedigend ausfiele, so würden noch immer die gewichtigsten Gründe dagegen sprechen. Sind es denn allein künstlerische Rücksichten, weshalb wir ein ehrwürdiges Bauwerk aus alter Zeit zu erhalten suchen? Die deutschen Kaiserpfalzen in Gelnhausen oder Goslar, die Rathäuser in den alten deutschen Städten, die Burgen aus der Blütezeit des deutschen Rittertums oder die romanischen und gotischen Dome sind uns ehrwürdig als Marksteine unserer nationalen Entwickelung. Diesen idealen Wert der ursprünglichen Bauwerke wird dem deutschen Volke keine Kopie zu ersetzen vermögen. Gerade Gurlitt ist nach seinen oft ausgesprochenen Grundsätzen, ein lebhaftester Gegner des Kopierens alter Bauwerke.

Bei der Restaurierung der Gebäude und Skulpturen werden bei uns hauptsächlich folgende Methoden befolgt: Man kratzt die unansehnlich gewordene Oberfläche ab. Dabei geht von der Feinheit der Ornamente vieles verloren. Die Schattenwirkung der Gesimse wird verändert. Völlig ruiniert wird dadurch meist die anziehende malerische Wirkung der alten Bauten. Die Steine bekommen von oben bis unten eine gleichförmige Farbe. Der verschönernde Schimmer, den Wind und Wetter der Jahrhunderte den Steinen gegeben haben, wird geopfert. Warnende Beispiele dafür sind meines Erachtens die Restaurierung der Elisabethkirche in Marburg und der alten Teile des Kölner Domes. Der Reiz einer malerischen Stimmung ist diesen beiden Gebäuden grossenteils verloren gegangen. Auch der künstlerischen Wirkung der herrlichen *Backstein*bauwerke des Mittelalters ist das Abkratzen ebenso gefährlich geworden. Der zarte Silberschimmer, welcher durch die Bildung einer unnennbar dünnen Moosschicht im Laufe der Jahrhunderte entstand, ist dadurch verloren gegangen.

Ein anderes Konservierungsmittel ist das Anstreichen mit *Ölfarbe.* Für Bauten aus Putz ist ein guter Ölanstrich vortrefflich und kann durchaus ernst und monumental wirken. Doch dem echten Stein nimmt die Ölfarbe den Reiz der alten Patina. Der Sandstein, speziell der Elbsandstein, mit welchem Gurlitt in seiner Thätigkeit als Konservator vielseitige Erfahrungen gemacht hat, wird unter der Ölfarbe bröckelig. Auch die Feinheit des Ornaments wird durch den Anstrich vielfach verschleiert.

Um ein Sandsteinbauwerk vor weiterem Verfall zu schützen, war bis vor wenigen Jahren das Hauptmittel: Man verstrich alle Risse und Lücken mit *Cement*. Dies hält zwar gut, doch desto schlechter sieht ein solches Flickwerk aus. Seit einigen Jahren versucht man nun den Stein dadurch vor dem Verfall zu schützen, dass man denselben mit einer geeigneten Flüssigkeit *imprägniert*. Man hat dazu verwendet Wachs, Öl, Paraffin, Wasserglas, Testalin und verschiedene andere Silikate. Auch Geheimmittel sind auf diesem Gebiete in Aufnahme gekommen. Die königlich sächsische Regierung hat auf Anregung Gurlitt's Gutachten über die Erfahrungen mit derartigen Imprägnierungen gesammelt. Doch die gesammelten Urteile gehen völlig auseinander. Über eine wirklich brauchbare Imprägnierung geben diese Urteile keinen sicheren Aufschluss. Ein wirklich bewährtes Imprägnierungsmittel ist daher trotz aller Versuche noch nicht gefunden. Doch weitere Versuche sind von der grössten Wichtigkeit. Hoffentlich wird die reichdotierte »Jubiläumsstiftung der deutschen Industrie« dazu die Mittel zur Verfügung stellen. Aber auch wenn es gelingen sollte, dem Stein durch Imprägnierung eine stärkere Widerstandsfähigkeit gegen Regen und Frost zu geben, so wird ein Übelstand dabei wohl immer bleiben: Durch den Überzug mit derartigen Flüssigkeiten wird die natürliche Farbe des Steins verändert. Die Adern, welche die Oberfläche beleben, werden verschleiert. Der Stein bekommt das gleichförmige tote Aussehen eines unedlen Surrogats. Besonders die Marmordenkmäler Berlins, an denen man mit solchen Imprägnierungen seit etwa zwei Jahrzehnten experimentiert hat, sind dafür warnende Beispiele.

Es giebt Denkmäler, denen Wind und Wetter von Jahrhunderten nicht so empfindlich geschadet hat, als die Imprägnierungen weniger Jahre. Der Konservator der Kunstdenkmäler Preussens, Geheimer Rat *Lutsch*-Berlin, wies daher darauf hin, dass man Abhilfe auf andere Weise schaffen müsse. Wo es irgend möglich sei, müsse man die Bildwerke vor Feuchtigkeit schützen. Störender Baumwuchs sei zu beseitigen, Mauern seien trocken zu legen, Grabsteine z. B. dürfen nicht hart an eine feuchte Mauer gestellt werden. Auch die Bodenfeuchtigkeit müsse davon fern gehalten werden, z. B. durch Aufstellung der Steine auf einen besonderen Sockel. Wenn der Verfall der Steine so gross geworden ist, dass das Bauwerk einzustürzen droht, so muss man sich dazu entschliessen, den ganzen Bauteil abzutragen und mit Benutzung der brauchbaren alten Steine wieder aufzubauen. Dies hat Oberbaurat *Hoffmann* am Dom zu Worms mit Pietät und Geschick durchgeführt und dadurch den herrlichen Westchor des Doms vor dem sicheren Einsturz gerettet.

Auf die bisherigen Mittel zur Erhaltung der Skulpturen ging Professor *Borrmann*-Berlin ein. Nach seinen technischen Erfahrungen sieht er keinen anderen Ausweg als den: Man müsse die Skulpturen vom Orte der Gefahr entfernen und unter Dach an eine geschützte Stelle bringen. Diese Frage sei die dringendste von allen Fragen, welche die Erhaltungen der Denkmäler betreffen. Als Lord Elgin vor hundert Jahren die Marmorbildwerke vom Parthenon herunterholte, hat man dies als Barbarei verurteilt. Heute dagegen ist man zu der Überzeugung gekommen, dass Lord Elgin thatsächlich der Erretter der Parthenon-Skulpturen gewesen ist. So ist es auch mit Freuden zu begrüssen, dass man sich jetzt an der Liebfrauenkirche in Trier dazu entschlossen hat, die Figuren in das Innere der Kirche zu bringen. Anders geht man bei der goldenen Pforte in Freiburg zu Werke. Dort soll demnächst über den gefährdeten Skulpturen eine schützende Vorhalle errichtet werden. Kleine hölzerne Schutzdächer werden sich vielfach am Äussern der Kirchen über den Figuren anbringen lassen, ohne dass das Bauwerk dadurch ernstlich entstellt wird. Auch die Beschmutzung durch Vögel, welche gern in den Skulpturen der Portale ihre Nester bauen, schädigt die Skulpturen. An einem Bauwerk wie dem Augsburger Dom sind dadurch die Portalskulpturen in geradezu widerlicher Weise beschmutzt. In solchen Fällen giebt es keinen anderen Ausweg als den: Man muss die Originale in das Innere der Kirche bringen. Bei der Nürnberger Sebalduskirche hat man dies mit Takt und Umsicht gethan. Beim Strassburger Münster wird man sich jetzt endlich dazu entschliessen müssen, wenn die Verheerung einer Anzahl der herrlichsten Bildwerke des deutschen Mittelalters nicht immer weiter schreiten soll. An Stelle der Originalskulpturen soll man in solchen Fällen gute aus Sandstein gemeisselte Kopien am Äussern der Kirchen anbringen. An den Originalen dagegen soll man nichts ergänzen und vor allen Dingen nicht die schadhaft gewordene Oberfläche abkratzen. Um die Kirchenvorstände daran zu verhindern, Bildwerke an die Antiquitätenhändler zu verkaufen, muss in jeder Kirche ein amtlich unterschriebenes Inventar geführt werden. Diese Inventare müssen von Zeit zu Zeit revidiert werden.

Nach eingehenden Debatten über diese Fragen wurden auf Vorschlag des Geheimrats Lutsch die Professoren Gurlitt, Rathgen-Berlin, die Architekten Oberbaurat *Hoffmann* und Dombaumeister Arntz, sowie der Steinmetzmeister Rasche-Berlin in eine Kommission gewählt, welche bis zum nächstjährigen Tage für Denkmalpflege Erfahrungen über die Imprägnierung der Skulpturen sammeln sollen.

Aus dem übrigen Teil der zweitägigen Verhandlungen sei noch folgendes hervorgehoben: Der Architekt *Bodo Ebhardt*, der Restaurator der Hohen Königsburg, wies darauf hin, dass es im wissenschaftlichen Interesse dringend wünschenswert sei, bei allen Wiederherstellungsbauten die neuen Steine durch ein eingemeisseltes Steinmetzzeichen oder durch eine Jahreszahl als neue Ergänzungen kenntlich zu machen. Mehrere Redner traten lebhaft für diesen Vorschlag ein. Indessen wies Geheimer Baurat Hossfeld-Berlin nach, dass solche Zeichen nur bei Bauwerken aus Hausteinen möglich seien. Bei Ziegelbauten seien ähnliche Zeichen, Jahreszahlen oder Ziegelstempel nicht anzuwenden. Da müsse man an dem Bauwerk eine möglichst ausführliche Inschrifttafel anbringen, aus welcher klar ersichtlich sei, welche Teile des Bauwerks ergänzt wären.

Es wurden darauf die Architekten Hossfeld, Arnz, Ebhard, der Schweizer Neef, sowie Professor Neuwirth-Wien in eine Kommission gewählt, welche übers Jahr geeignete Vorschläge über zweckmässige Merkmale für die Ergänzung machen soll.

Sehr lebhaft befürwortet wurde ferner die Anlage von Denkmalsarchiven, in denen alle Abbildungen und Nachrichten von Denkmälern gesammelt werden sollen. Solche Archive sind jetzt in den meisten deutschen Staaten im Entstehen begriffen, doch noch weiter auszubilden, um die erforderlichen wissenschaftlichen Grundlagen für die Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler zu geben.

Mit grossem Interesse wurde ferner der Bericht des Oberbürgermeisters Stuckmann über die glänzenden Erfolge der städtischen Denkmalspflege in Hildesheim aufgenommen. Dort geht man bei der Erhaltung des alten Bildes der Stadt so weit, dass man den Bürgern auch für Neubauten Fassaden im Sinne der Hildesheimer Häuser des 15. und 16. Jahrhunderts empfiehlt. Vor den Gefahren einer derartigen falschen Romantik warnte namentlich Geheimrat Hossfeld sehr eindringlich. Man soll die Bedürfnisse unserer Zeit nicht gewaltsam in das Gewand früherer Jahrhunderte kleiden. Das sind Altertümeleien, die mit ernsten Bestrebungen zur Erhaltung der Denkmäler nichts zu thun haben. Gerade in Hildesheim ist in dieser Beziehung jetzt eine sehr beklagenswerte Barbarei vorgenommen. Man hat dort das alte herrliche eherne Taufbecken des heiligen Bernward von Hildesheim völlig blank geputzt, so dass es wie eine neue galvanoplastische Nachbildung aussieht. Doch daran ist die städtische Verwaltung unschuldig. Unstreitig giebt Hildesheim in vielen Dingen den übrigen Städten Deutschlands ein rühmliches Vorbild in Bezug auf die Erhaltung ehrwürdiger alter Bauwerke. So hat der Magistrat von Hildesheim z. B. fast alle die herrlichen alten Giebelhäuser am Markte angekauft und dadurch die Erhaltung dieses Teiles der alten Stadt für immer gesichert.

Der Inhalt der Verhandlungen war so vielseitig, dass hier nur einige Fragen gestreift werden können. Die Reden sollen demnächst in dem stenographischen Bericht erscheinen, der namentlich allen Behörden und Kirchenvorständen zur Beherzigung empfohlen sei.

GEORG VOSS

DER VII. INTERNATIONALE KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN INNSBRUCK

(Schluss)

Es folgte der Vortrag von Prof. *Semper*-Innsbruck über *Alttirolische Malerei vom 14. bis 15. Jahrhundert* als Ergänzung zu der Ausstellung. Die politische Gestaltung des Landes ging von *Südtirol* aus, die Grafen von Tirol sassen auf ihrem Schloss bei Meran, daher ist vom 11. bis 13. Jahrhundert Südtirol fast ausschliesslich die Stätte der Kunstübung, aber auch noch in späteren Zeiten bildete es den Kern- und Ausgangspunkt der künstlerischen Entwickelung. Zuerst herrschte durchaus der italienische Einfluss, im 14. Jahrhundert jedoch machen sich daneben auch deutsche Elemente bemerklich, wie denn die Wandbilder aus der Passion Christi und dem Leben des Johannes im Kreuzgang zu Brixen schon ikonographisch auf Deutschland weisen. *Mit dem Ende des 14. Jahrhunderts überflutet der italienische Einfluss dann wieder ganz Südtirol.* Die mächtigen oberitalienischen Fürsten, die Scala und Visconti, und Venedig erwarben Teile von Tirol; ausser diesen politischen waren aber auch künstlerische Gründe massgebend, indem nämlich die *Wandmalerei von Verona* in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunders namentlich unter den beiden Malern *Altichieri* und *Avanzo* und ihrer ausgebreiteten Schulen zu einer bedeutenden Blüte gelangte. Diese Maler knüpften an einen Schüler Giotto's, wahrscheinlich Giovanni da Milano, an, verfuhren dabei aber ganz selbständig. Altichieri thut den früheren Giottisten gegenüber einen Schritt nach dem Wirklichen und zeichnet sich durch die Wärme seines Kolorits aus; in den Kostümen seiner Figuren spiegelt sich die Pracht des veronesischen Hofes wieder. Aus der Schule des Altichieri entwickelt sich eine zweite Schule, deren Haupt *Stefano da Zevio* ist. Dem Monumentalen des Altichieri tritt bei ihm das Sentimentale und der Linienschwung der Gotik gegenüber. *Diese beiden Schulen wirken etappenmässig auf die tirolische Malerei ein.* Ihr Einfluss erstreckt sich namentlich auf Bozen und Brixen, aber auch bis in die Seitenthäler der Etsch und der Eisack. Unter dem *Einfluss der Altichierischule* stehen auf italienischem Sprachgebiet Fresken von Sa. Lucia in Fondo und im Dom zu Trient, auf deutschem Sprachgebiet die Bruchstücke von Fresken in der Vigiliuskapelle auf dem Calvarienberge bei Bozen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die Wandmalereien in St. Johann im Dorf, in der Johanneskapelle zu Brixen. Ein Hauptvertreter dieser sich an Altichieri anlehnenden Richtung ist Hans Stockinger mit seinen Fresken von 1406 aus dem Marienleben in der Kirche zu Terlan. Sie sind leider sehr übermalt, doch lässt sich erkennen, dass hier der deutsche Einschlag schon stärker ist, als bei den vorhergenannten Fresken. In St. Martin bei Bozen sind die Fresken ebenfalls stark und zwar im 18. Jahrhundert übermalt bis auf ein erst neuerdings aufgedecktes Madonnenbild, das wahrscheinlich von einem Italiener, einem Schüler des Stefano da Zevio, herrührt. Die *zweite Ära des veronesischen Einflusses* wurde damit eingeleitet, dass *Stefano da Zevio* 1434, wie jetzt nachgewiesen ist, in Tirol war. Zu den besten Werken unter seinem Einfluss gehören die Fresken des Portals am alten Kloster Gries bei Bozen, die Engel am vierten Gewölbe im Kreuzgang zu Brixen und die darunter befindliche Anbetung der Könige von 1418. Darauf zeigt sich ein *Übergangstil*, in welchem sich das nationale Element immer mehr ausprägte, namentlich bei einer Reihe von Kreuzigungen, bis in der Mitte des 15. Jahrhunderts *der deutsche Charakter* zum erstenmal konsequent durchgebildet wird, namentlich durch *Jakob Sunter* in seinen Malereien im Kreuzgang zu Brixen. Bei ihm treten die brüchigen Gewandmotive und die deutschen Gesichtstypen auf. Dann kehrt der italienische Einfluss noch einmal zurück durch die *Familie Pacher*. Besonders ist es *Friedrich Pacher*, bei welchem das Vorbild der Paduaner und anderer Italiener durchlickt, er scheint auch in Venedig gewesen zu sein. Da er das in Perspektive und Anatomie erlernte nicht völlig beherrscht, verfällt er in Übertreibungen. *Michael Pacher* dagegen vermochte die Einflüsse von Italien sowohl wie von Norden in seiner kräftigen Persönlichkeit völlig zu verarbeiten und einen eigenen Monumentalstil herauszubilden. Im 16. Jahrhundert wird zur Hauptstadt Tirols *Innsbruck*, und damit ist das Vorherrschen deutschen, namentlich schwäbischen Einflusses entschieden.

Dr. *E. W. Bredt*-Nürnberg schlägt vor, ein *Generalregister* anzulegen aller seit Beginn der kunstwissenschaftlichen Litteratur im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts

in Zeitschriften erschienenen kunstgeschichtlichen Aufsätze und zwar in Form eines Zettelkataloges, der in Blockbuchform veröffentlicht werden soll. Jeder Aufsatz müsse auf mehreren Zetteln verzeichnet werden, so dass der Besitzer die Zettel, die an einem perforierten Strich abzutrennen sind, in verschiedene Kategorien ordnen kann. Bei dem Umfang der Arbeit müsse Arbeitsteilung stattfinden, indem viele Gelehrte, von denen jeder eine oder mehrere Zeitschriften katalogisiert, dafür gewonnen werden. Sobald die Katalogisierung einer Zeitschrift beendet sei, könne sie veröffentlicht werden. Jeder Zettel hat genügend freien Raum für handschriftliche Bemerkungen des Besitzers. Nachdem *A. Jellinek,* welcher die ersten beiden Hefte seiner Internationalen Bibliographie der Kunstwissenschaft verteilen lässt, das Unternehmen aufs wärmste empfohlen hat, und darauf hingewiesen worden ist, dass Prof. Brockhaus in Florenz eine Zettelkatalogisierung für die Litteratur der letzten zehn Jahre in Arbeit hat, wird der Antrag zur weiteren Beratung an den ständigen Ausschuss verwiesen.

Der Maler *Alphons Siber*-Hall legt von ihm angefertigte Kopien der *neuentdeckten Fresken im Schlosse von Avio* vor und giebt einen Überblick über die Geschichte des Schlosses. Der Bildercyklus ist in zwei Reihen angeordnet, die Darstellungen sind profanen Charakters und übertreffen an Mannigfaltigkeit und Schönheit noch die Fresken von Runkelstein. Eine Ansicht der Burg von Avio, ritterliche Waffenspiele und Ringkämpfe sind die Hauptgegenstände. Der Vortragende setzt die Fresken ins 14. Jahrhundert.

Für den Nachmittag hatte Graf Enzenberg eine kleinere Zahl der Kongressmitglieder nach seinem Schlosse *Tratzberg* bei Jenbach eingeladen. Der Graf empfing seine Gäste am Bahnhof, und in bereit gestellten Wagen fuhr man nach dem Schlosse hinauf, wo der Besitzer mehrere Stunden lang führte und alles erläuterte. Der jetzige Bau des Schlosses stammt in seinen Hauptteilen *aus dem Ende des gotischen und dem Beginn des Renaissancezeitalters.* Die Innendekoration trägt vorwiegend den Charakter des letzteren, die geschnitzten Decken und die Wandtäfelung sind in mehreren Sälen vollständig erhalten. Interessant ist es, nicht nur den Kampf zwischen gotischen und Renaissance-, sondern auch zwischen italienischen und deutschen Formen zu beobachten. Ein Saal enthält in zahlreichen auf die Wand gemalten Halbfiguren den Stammbaum des kaiserlichen Hauses von Österreich bis auf Maximilian und Philipp den Schönen. Wenn das Werk auch stark modern übermalt ist, so kann man doch noch erkennen, dass die Hypothese, der Urheber sei der im benachbarten Schwaz nachweisbare *Bernhard Strigl* gewesen, nicht ganz unbegründet ist. In einem anderen Raum werden drei Miniaturen von 1508 bewahrt, deren Verfertiger augenscheinlich derselbe Künstler ist. Die meisten beweglichen tirolischen Kunstwerke des Schlosses befinden sich in der Ausstellung zu Innsbruck. Von anderen Tafelgemälden sind die bemerkenswertesten eine Madonna von *Carlo Crivelli* (Bezeichnung stark verwischt), ein vorzüglicher kleiner Schmerzensmann mit zwei Engeln aus dem Jahre 1530 von *Lukas Cranach* und das Brustbild einer Madonna mit Kind, *niederländisch,* aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zwischen Gossaert und dem Meister vom Tode der Maria stehend. Nach eingenommenen Mahl, bei welchem Prof. Dietrichson-Christiania den Schlossherrn in ergreifender Rede mit Aladin mit der Wunderlampe verglich, wurde bei heftigem Gewitter, welches dem während der ersten beiden Kongresstage herrschenden schönen und heissen Wetter auch für die folgenden Tage ein Ende bereitete, die Rückfahrt nach Jenbach angetreten.

Die übrigen Kongressmitglieder hatten sich teils nach *Schwaz,* wo sie von Bürgermeister und Ratsherren festlich empfangen wurden, teils nach *Kloster Stams* begeben, wo ihnen der Abt Mariacher und die Mönche freundlichen Willkommen boten. Beiderwärts wurden die Kunstschätze mit Interesse besichtigt und nach beiden Seiten wurde von der Kongressleitung am nächsten Tage telegraphischer Dank ausgesprochen. In den späten Abendstunden vereinigten sich viele Kongressmitglieder zu Innsbruck in dem gastlichen Hause des Universitätsprofessors von Scala.

Der *dritte Kongresstag,* Donnerstag den 11. September, wurde mit einem Vortrage des Prof. *Arthur Schneider*-Leipzig über *südtirolische Schlösser* eröffnet und zugleich gelangte durch die Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher-Leipzig eine bei ihr erschienene Schrift des Vortragenden: »Zur Topographie südtirolischer Burgen. Vorbereitende Studie zum Vergleiche solcher mit antiken Siedelformen des Südens« zur Verteilung. Der Vortragende behandelte als Beispiele die landesfürstliche Burg in Meran und die Burg Ried im Talferthal bei Bozen. Von besonderem Interesse ist die bisher noch nicht beantwortete Frage nach dem Alter und Ursprung der Türme vieler Burgen, welche durch die Überlieferung meist als Römertürme bezeichnet werden. — Darauf begaben sich die Mitglieder in das Ferdinandeum, das Museum, wo Dr. *Hofstede de Groot*-Haag in Gegenwart des k. Statthalters von Tirol einen Vortrag *über die in dem Museum befindlichen holländischen Bilder des 17. Jahrhunderts* hielt, der durch die Bilder selbst erläutert wurde. Er begann mit dem kleinen Jugendbilde *Rembrandt's* von 1630, das den Vater des Künstlers darstellt. Zum Vergleich legte er den Stich von Vliet nach dem Bilde, sowie andere Darstellungen Rembrandt's nach seinem Vater, den er als kostenfreies Modell benutzte, vor. Von dem Rembrandtschüler *Carel Fabritius,* von dem es nur vier beglaubigte Bilder giebt, besitzt das Museum ein früher dem Rembrandt selber zugeschriebenes Bild, welches den Tobias darstellt, wie er mit seiner Frau vor seinem Hause sitzt und ihr Vorwürfe macht, dass sie die Ziege gestohlen habe, was sie ihm als unrichtig erweist. Auch dieses Bild bestätigt die Vorliebe des Fabritius, die Figuren dunkel vor einen hellen Hintergrund zu setzen. Von dem vielseitigen *Albert Cuyp* besitzt die Sammlung ein Jugendbild, drei kleine Mädchen mit einem Lamm, das ihn noch ganz in den Bahnen seines Vaters zeigt und noch keine besondere Lichtwirkung hat, und eins der beiden Interieurs, die von Cuyp erhalten sind (das andere in der Sammlung Suermondt-Aachen). Das Innsbrucker Interieur ist aus Cuyps bester Zeit und stellt die grosse Kirche zu Dortrecht mit reizvoller Beleuchtung dar. Unter den Bildern des *Aert van der Neer* wird besonders das Tagbild hervorgehoben. Gut vertreten ist die *Poelenburghgruppe* und zwar durch den Meister und mehrere seiner Schüler. Ein kleines Herrenbildnis in ganzer Figur von *Terborch* stellt wahrscheinlich nicht, wie der Katalog angiebt, einen Amsterdamer Bürgermeister dar, sondern, da es nach den Anzeichen des Stils der späteren Zeit des Künstlers angehört, als er in Deventer wohnte, eine Persönlichkeit aus jener Stadt. Für eine interessante *Bildnisgruppe* von zwei Herren und zwei Damen, welche in der Galerie Frans Hals genannt wird, weiss der Vortragende noch keinen Namen. Wahrscheinlich ist der Schöpfer ein Künstler, der hier nur ausnahmsweise in lebensgrossem, sonst aber in kleinem Formate malte. Von dem Architekturmaler *Jan v. d. Heyden* giebt es ein halbes Dutzend von Stillleben, zu denen auch ein kleines Innsbrucker Bild gehört. Trotz sauberster Einzelausführung haben diese Bilder nichts Kleinliches. Das Bild mit einem Herrn und seinem Diener auf der Kaninchenjagd, das im Katalog dem Kaspar Netscher zugeschrieben wird, hält Hofstede eher für das Werk eines *Vlamen.* Das dem Philip Wouwerman und

Jan Wynants zugeschriebene Bild der *Schlacht bei Nieuwpoort* sieht er nicht für eine Arbeit dieser beiden Künstler an. *v. Goyen* ist mit zwei Landschaften gut vertreten. *Gerard Dou* ist bei seinem kleinen flötenspielenden Jüngling noch ziemlich breit in der Malweise. *Jan Blom* giebt auf dem vorhandenen Bilde eine italienische Parkansicht, wie er sie nach alter Überlieferung oft gemalt hat. Mehrere der Anwesenden sprechen sich dafür aus, dass hier Villa d'Este in Tivoli dargestellt sei. *Adriaen v. d. Venne* hat vielfach grau in grau als Vorlage für den Kupferstich gemalt, aber auch selbständige Bilder in dieser Vortragsweise von ihm waren beliebt, wie die beiden Innsbrucker Bilder. *Adriaen van Ostade* ist durch drei Bilder mit Halbfiguren vertreten, von denen das eine frühe noch bräunlichen Gesamtton hat, während die beiden anderen seiner späteren farbigen Zeit angehören. Als kunsthistorisches Dokument von grossem Interesse ist das kleine Bild Landschaft mit Vieh von *Paul Potter.* Die Signatur mit der Jahreszahl 1644 sieht echt aus. Potter war damals erst 18 Jahre alt, und wir haben aus dieser frühen Zeit des Künstlers nur sehr wenige Belege. Das Bild ist noch etwas hart und anders im Ton als die späteren. Von *Jan Miense Molenaer* besitzt die Galerie ein frühes Bild, das eine Dorfschule darstellt, und ein späteres mit einem Lautenspieler. Von *Pieter Saenredam* giebt es drei Zeichnungen nach dem Innern der St. Cunerakirche zu Rheenen, aus dem Jahre 1644, nach denen er 1655 ein in Innsbruck befindliches Bild gemalt hat. Zwei andere Zeichnungen des Künstlers stellen dieselbe Kirche im Äussern dar. In dem Bilde des *Joost van Craesbeeck* mit zechenden und musizierenden Bauern ist deutlich sein Lehrer Brouwer wieder zu erkennen. Eine früher dem Jakob v. Ruisdael zugeschriebene Landschaft wird jetzt dem *Jan van Kessel* gegeben, was nach Hofstede berechtigt ist, sofern nicht später doch noch ein anderer Künstler darin erkannt werden kann. Von *Frans de Momper* ist eins seiner besten Bilder, eine Winterlandschaft, vorhanden. Ein Bild mit der *Schlacht am Weissen Berge* wird unrichtig dem Esaias v. d. Velde zugeschrieben, Hofstede kennt zwei Bilder desselben Meisters in Brüssel, kann ihn aber nicht benennen. Dem *Willem Romeyn* wird in Innsbruck eine Landschaft mit Hirten zu Recht gegeben. Ein hier fälschlich Simon v. d. Does genanntes Jugendbild desselben Künstlers hängt daneben. Man hat dieses und ähnliche Bilder eine Zeit lang Mommers genannt, bis man sie dem Romeyn als Jugendwerke gab, in denen er seinem Lehrer Berchem noch sehr nah bleibt.

Nach Schluss seines Vortrages berichtet Hofstede de Groot als *Referent über den Antrag Pazaurek*, betreffend Kunstarchive, wozu er vom ständigen Ausschuss bestimmt worden war. Es wird eine Resolution angenommen, in welcher der Kongress den Antrag empfiehlt.

Um 12 Uhr hielt der ständige Ausschuss, der sich täglich zur Durchberatung der in den Verhandlungen angeregten Fragen versammelt hatte, seine letzte Sitzung ab und bei Wiedereröffnung der Kongresssitzung um zwei Uhr teilte der Schriftführer mit, dass der ständige Ausschuss beschlossen habe, dem Kongress die *Wahl einer Kommission zur Durchberatung des Antrags Bredt betreffend ein kunstgeschichtliches Zeitschriften-Repertorium* vorzuschlagen. Die Kommission sollte bestehen aus den anwesenden Herren: Dr. Bredt-Nürnberg, Dr. Jellinek-Wien, Prof. Weber-Jena. Es sollen ferner mehrere Sachverständige des Bibliothekwesens, von denen einige besonders in kunstgeschichtlicher Litteratur bewandert sind, gebeten werden, der Kommission beizutreten und zwar die Herren Dr. Jessen, Direktor der Bibliothek des Königl. Kunstgewerbemuseums Berlin, Prof. Wilmanns, Chef der königl. Bibliothek Berlin, Prof. Dziatzko, Universitäts-Bibliothekar in Göttingen, Moes, Subdirektor des Königl. Kupferstichkabinetts in Amsterdam, ausserdem Prof. Brockhaus, Direktor des kunstgeschichtlichen Instituts zu Florenz, der einen Zettelkatalog über die kunstgeschichtliche Litteratur des letzten Jahrzehnts in Arbeit hat. Der Kongress ermächtigt den ständigen Ausschuss, in diesem Sinne vorzugehen.

Dann folgen als Fachvorträge nur für Mitglieder des Kongresses zwei inhaltlich verwande Vorträge von *Inama von Sternegg* »*Anregung bezüglich der Wichtigkeit der Heraldik zur Bestimmung von Kunstwerken*« und von Dr. *Warburg*-Hamburg »*Wappen, Stammbäume und Inventare als methodische Hilfsmittel der Kunstgeschichte*«. Warburg ist es gelungen, den Florentiner Stifter des Jüngsten Gerichtes von Memling in Danzig nach dem Wappen seiner Gattin zu bestimmen. Es ist Angelo Tani, der 1466 Caterina Tanagli heiratete. Er war Kompagnon der Portinari und der bei dem Erzengel Michael in der Schale des Gerechten Sitzende ist wahrscheinlich Bildnis des Tommaso Portinari: Das Bild ist von 1467 datiert. Warburg empfiehlt als heraldisches Nachschlagebuch Comte de Renesse: Dictionaire des figures héraldiques. Bruxelles 1897. — Prof. *Winter*-Innsbruck weist darauf hin, dass bei *Palma Vecchio's Bild der Sündenfall in Braunschweig* der Adam so grosse Ähnlichkeit mit Polyklet's Diadumenos oder Doryphoros im Gegensinne habe, dass dem Künstler ein Stich nach einer von jenen Werken abhängigen Antike vorgelegen habe müsse. Die Eva entspreche dem von Praxiteles geschaffenen Typus der nackten Aphrodite. Bei dem Adam in der Darstellung des Sündenfalls ist durch Palma künstlerisch ein ähnlicher Wechsel vollzogen worden, wie durch Polyklet bei den Gestalten der griechischen Plastik. Bei beiden stand das Bewegungsmotiv von vornherein fest, und ihm wurde die Handlung als etwas Nebensächliches untergeordnet.

In seinem *Schlusswort* spricht der Vorsitzende sein Bedauern aus, dass der Innsbrucker Kongress nicht, wie doch alle früheren, in ausreichendem Masse von den Fachgenossen besucht worden sei. Die kunsthistorischen Kongresse haben bewiesen, dass sie im stande sind, bedeutende Aufgaben zu lösen. Aus dem Kongress zu Nürnberg 1893 ist das kunsthistorische Institut zu Florenz, das jetzt vom Deutschen Reich subventioniert wird, hervorgegangen. Die durch den Kongress gegründete kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen blickt auf eine Reihe von gelungenen Jahrgängen zurück, die ikonographische Gesellschaft gewinnt an Boden. Der Innsbrucker Kongress hat eine zeitgemässe Statutenrevision beschlossen. Erst jetzt hat der ständige Ausschuss den Lokalausschüssen gegenüber bei der Gestaltung des Programms für den einzelnen Kongress die genügende Vollmacht. Es wird nicht mehr dem Zufall anheimgegeben sein, welche Vorträge angemeldet werden, sondern der ständige Ausschuss wird zielbewusst vorgehen. Immer mehr müssen die Vorträge zurückgeschoben werden zu Gunsten der Verhandlungen über allgemeine wissenschaftliche Angelegenheiten und zu Gunsten der unmittelbar instruktiven Dinge, welche der Ort der Versammlung bietet. Der ständige Ausschuss verarbeitet ernsthaft die Anregungen, welche aus dem Plenum gekommen sind und leitet sie an die richtige Stelle und in die rechten Bahnen. Von dem Lokalausschuss sind die Mitglieder des Kongresses reich mit Geschenken bedacht worden. Drei herrliche Publikationen, »*Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts*«, 16 Blatt in Lichtdruck, »*Die Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del buon consiglio zu Trient von Girolamo Romanino*«, 9 Tafeln in Lichtdruck und Reproduktion von *Hand-*

zeichnungen des Tiroler Malers Joseph Anton Koch, die zum Teil mit Unterstützung des österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht zu stande gekommen sind, wurden an die Kongressmitglieder verteilt. Die Vorträge von Semper und Siber, die Ausstellung und die Ausflüge haben gezeigt, wie viele Kunstschätze das Land besitzt. Daher regt sich der Wunsch, dass der Kongress, der schon so vieles geboten, nun auch in der Publikation aller Wandgemälde Tirols aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit eine weitere bleibende Folge habe.

Ein *Festmahl in Igls,* bei dem die Professoren Schmarsow, Dietrichson, Semper, Riehl, Zimmermann Reden hielten und bei welchem auch aus dem Kreise der jüngeren Fachgenossen den älteren für die vielfache Anregung und Belehrung bei dem Kongress in einer Ansprache gedankt wurde, beschloss den Kongress. M. G. Z.

NEKROLOGE

Der Maler und Zeichner **Alois Greil** in Wien ist gestorben; er war 1841 in Linz geboren und studierte an der Wiener Akademie unter Ruben, später war er in Wien sehr bekannt als Illustrator und insonderheit als Bauernzeichner.

PERSONALIEN

Peter Behrens ist zum Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule berufen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Anlässlich des **Brinckmann-Jubiläums** haben eine Anzahl Freunde des Jubilars dem Hamburger Museum eine kostbare und höchst interessante Stiftung gemacht; sie haben nämlich ein getäfeltes mit steinernem Kamin ausgestattetes Gemach, aus der besten Zeit der deutschen Renaissance erworben, das im Museum stilgerecht aufgebaut werden soll. Brinckmann hatte schon seit vielen Jahren sich vergeblich um den Besitz dieses Stückes bemüht, musste aber wegen mangelnder Mittel immer davon absehen. Das Gemach misst 7:4 Meter bei 3,71 Meter Höhe. Das Eichengetäfel ist von der gleichen Schönheit, wie das im Lüneburger Rathause; aus dieser Stadt stammt auch die Stube. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist sie ein Werk Albert von Soest's.

Die ungemein rührige Direktion des **Leipziger Kunstgewerbemuseums,** deren Stickereiausstellung im Vorjahre viel bewundert worden ist, plant wieder eine neue Veranstaltung, nämlich vom 1. Februar bis 31. März 1903 eine grössere Ausstellung unter dem Titel: Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwertung. Die Ausstellung soll in einer Auswahl guter Arbeiten die künstlerische Verwendung vorführen, welche die Pflanze als ein Hauptmotiv der Dekoration in den gewerblichen Künsten der Gegenwart bildet. Es wird die natürliche Pflanze, das naturalistische Ornament, sowie das stilisierte vorgeführt; Studienmittel und eine rückschauende Abteilung werden eine willkommene Ergänzung bieten. Anmeldungen sind bis zum 1. Dezember 1902 zu bewerkstelligen. Eine Anzahl Interessenten haben sich bereits verpflichtet, für namhafte Summen Ankäufe zu machen.

Breslau. Im Gemäldesalon *Kunstverein Lichtenberg* im Museum der bildenden Künste findet im Monat Oktober eine grosse *Ausstellung von Werken deutscher Marinemaler* statt, die von ersten Künstlern in diesem Fache ausnehmend gut beschickt ist. Frau *A. Langenbeck-Zachariae*-Breslau ist durch eine Kollektion von Porträts und Studien vertreten, von *R. Sliwinski* †-Breslau ist der künstlerische Nachlass ausgestellt; ein und mehrere Bilder sandten *W. Kuhnert*-Berlin (Elefanten beim Steppenbrande), *Erich Kuithan*-Schliersee, *Anna Hochstädt*-Berlin, *R. Lipps*-München, *Gertrud Wolff*-Reichenbach i. Schl., *J. Schmitzberger*-München, *Molly Cramer*-Hamburg und andere mehr.

VEREINE

Der sächsische Kunstverein veröffentlicht soeben seinen Jahresbericht für 1901. Das Bemerkenswerteste darin ist, dass die Mitgliederzahl im steten Rückgange ist. Im Jahre 1892 hatte der Verein 2710 Mitglieder, im Jahre 1901 nur noch 2360. Das Direktorium erklärt, es sei nicht in der Lage, dem entgegenzuwirken. »Der Grund des Rückganges mag in den Zeitverhältnissen, in der Hauptsache aber wohl darin liegen, dass, während früher die Ausstellung des Sächsischen Kunstvereins die einzige war, welche in Dresden geboten wurde, es deren jetzt mehrere giebt, und dass früher nur in wenigen Städten Deutschlands Kunstvereine bestanden und deshalb der Sächsische Kunstverein sehr viel auswärtige Mitglieder zählte, jetzt aber in einer sehr grossen Anzahl deutscher und ausländischer Städte Kunstvereine mit den gleichen Zielen wie die des Sächsischen Kunstvereins entstanden sind. Endlich macht sich wohl auch eine gewisse Übersättigung mit Kunstausstellungen selbst bei denen geltend, die sonst gern den Bestrebungen und Leistungen der bildenden Künste folgen. Jedenfalls *müssen wir hoffen,* dass dem Rückgange ein neuer Aufschwung bald folgen werde, zumal doch zweifellos der Sächsische Kunstverein, gleichwie die auswärtigen Kunstvereine, seine *Entstehung* einem wahren und dringenden Bedürfnis für beide Teile, Künstler wie Kunstfreunde, verdankt.« Diese Erklärung des Niederganges des Sächsischen Kunstvereins sieht einer Bankerotterklärung verzweifelt ähnlich. Wenn das Direktorium so stark davon überzeugt ist, dass der Verein einem wahren und dringenden Bedürfnis entspricht, nun so müsste er doch alles thun, um dem Niedergang Einhalt zu thun und wieder zu einer steigenden Mitgliederzahl zu gelangen. Von thatkräftigen Massregeln hierzu ist indes in dem Bericht keine Rede. Zur Zeit als Oberbürgermeister Stübel an der Spitze des Vereins stand, wurden solche Massregeln allerdings ergriffen, und der Verein stieg damals von 1800 bis auf 2700 Mitglieder. Die erste Ursache des Niederganges liegt also in mangelnder Agitation durch das Direktorium. Die zweite, die das Direktorium selbst erwähnt, liegt in der herangewachsenen Konkurrenz. Das Direktorium des Sächsischen Kunstvereins aber hat sich offenbar dieser Konkurrenz nicht gewachsen gezeigt. Während man überall fortschritt, ist es auf den alten ausgetretenen Pfaden weiter gewandelt. Die grossen interessanten Kunstkämpfe, die Dresden in den letzten fünfzehn Jahren erlebt hat, schlossen sich an die Ausstellungen bei Lichtenberg, Ernst Arnold, Wolffram und an die grossen Kunstausstellungen an, an die Ausstellungen des Kunstvereins aber nicht. Denn da hielt man unentwegt an der alten bewährten Kunstvereinskunst fest. Da hielt man auch fest an den alten guten Vereinsgeschenken, bei deren Empfang man mit einem herzlichen Gähnen zu quittieren pflegt. Man denke: in einer Stadt, wo der Verein bildender Künstler Dresdens zwei Jahre seine Vierteljahreshefte herausgegeben hat, wo die moderne Griffelkunst einen so grossen Aufschwung genommen hat, wo unter anderen Otto Fischer, Erler und Lührig wirken — Klinger und Greiner sind auch Sachsen, sie sind bekanntlich aus Leipzig gebürtig —, da hat der Sächsische Kunstverein vergebens versucht, für 1902 ein Vereinsblatt zu beschaffen. Nach einem ergebnislos verlaufenen Wettbewerb wurde das Direktorium beauftragt, die übliche Mappe mit fünf bis sechs kleinen Stichen zu beschaffen — die gewöhnlich nach

für die Verlosung angekauften Ölgemälden hergestellt werden. — Unter solchen Umständen wird wohl der nächste Jahresbericht zur Feier des fünfundsiebzigjährigen Bestehens des Sächsischen Kunstvereins leider wieder von einem weiteren Rückgange berichten dürfen. — Von den sonstigen Mitteilungen des Jahresberichts seien folgende hervorgehoben: an Stelle des verstorbenen Königs Albert hat König Georg das Protektorat übernommen. Im Jahre 1903 wird kein Vereinsblatt verabfolgt, die verfügbaren Mittel sollen mit für die Prämie von 1904 verwendet werden. Der verstorbene Kaufmann Herr Johannes Dürrstein hat dem Verein 300 Mark vermacht; die Summe ist dem Dressler'schen Unterstützungsfonds zugeführt worden, der jetzt 2300 Mark beträgt (die Schaffung eines solchen Fonds, die den Zwecken des Vereins wenig entspricht, erscheint uns sehr unangebracht; dafür ist der Künstler-Unterstützungsverein da). Im Jahre 1901 waren 3223 Kunstgegenstände ausgestellt, darunter 1011 aus Dresden und Umgebung. Verkauft wurden 102 für 11715 Mark, davon 47 aus Dresden für 4235 Mark. Der Kunstverein selbst kaufte 83 Kunstwerke für 18275 Mark zur Verlosung, ein Kunstwerk für 750 Mark aus dem Fonds für öffentliche Zwecke. Insgesamt also wurden 186 Werke ($5^2/_3$ auf 100) abgesetzt, was nicht als ein grosser Erfolg bezeichnet werden kann.

DENKMÄLER

Bremen. Herr Franz Schütte, der durch die Vollendung und die Ausschmückung des Domes und die Stiftung der Rosselenkergruppe von Louis Tuaillon — von anderen fürstlichen Geschenken zu geschweigen — bereits ausserordentlich viel für die Verschönerung Bremens gethan hat, wird demnächst die Anlagen der Stadt durch ein weiteres Denkmal bereichern. Er hat Tuaillon mit der Ausführung des Reiterstandbildes des Kaisers Friedrich in Bronzeguss beauftragt. Das für Charlottenburg bestimmte Modell des Kaiserdenkmals, das nicht zur Ausführung gelangte und auf der Ausstellung der Berliner Secession zu sehen war, bleibt im grossen und ganzen auch für das Bremer Denkmal massgebend. Indessen werden verschiedene Einzelheiten verändert, so namentlich die Haltung des rechten Armes. Auch wird der Mantel weggelassen. Das Bremer Publikum, in welchem anfänglich heftige Proteste gegen die antikisierende Darstellung des Kaisers laut geworden waren, scheint sich jetzt beruhigt zu haben. Wenigstens haben Senat und Bürgerschaft den Plan inzwischen gut geheissen und das schöne Geschenk dankend angenommen.

VERMISCHTES

Ein **Schweizerisches Künstlerlexikon** soll nach mannigfachen Vorarbeiten nunmehr im Verlage von Huber & Co. in Frauenfeld erscheinen. Die Redaktion führt Herr Professor Dr. Karl Brun, Zürich. Das Werk wird veranschlagt auf elf Lieferungen von je 160 Seiten. Der Preis jeder Lieferung soll vier Franken betragen und das Erscheinen sich auf fünf Jahre verteilen Das Werk wird im wesentlichen auf Kosten des Schweizerischen Kunstvereins hergestellt.

Von einer interessanten Reklame lesen wir eben: die Chokoladenfirma Stollwerk hat das Original von Menzel's berühmtem »Armeewerk Friedrich's des Grossen« (von dem seiner Zeit nur 30 Exemplare abgezogen wurden, weil sich eine grössere Auflage nicht lohnte!) für 120000 Mark erworben und lässt die einzelnen Blätter jetzt in Dreifarbendruck als Reklamepostkarten vervielfältigen.

E. M. Geyger hat einen originellen Wandbrunnen vollendet: Aus einer Granitplatte wächst ein Baumstamm heraus, auf dem mit allen Vieren ein lebensgrosser Bär hockt, den Kopf vorgestreckt, die lange, unten gerundete Zunge herniederhängend. Die Zunge ist zum Anhängen eines Eimers wie geschaffen; der Bär hat ausserdem am Halse eine Vorrichtung, an der man zieht, um das Wasser zum Ausströmen zu bringen. Die Granitplatte unter dem Kopfe des Bären ist ausgehöhlt.

Herr Dr. *A. Bredius* bittet uns Nachstehendes zu veröffentlichen:

Nicht ich, sondern Graf Georg Mycielski aus Krakau entdeckte das Bild von Lastman, welches 1614 datiert ist, beim Grafen Stecki auf Romanow (Russland). Ich sah es dann in Berlin bei Professor Hauser und erkannte darin sofort das verloren geglaubte Bild aus der Six'schen Sammlung, durch Vondel so überschwenglich gelobt. Das Bild ist zeitweise ausgestellt im Haag'schen Maurilshuis.

Dr. A. Bredius.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 4. 30. Oktober

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BEMERKUNGEN ZU MICHELANGELO'S JÜNGSTEM GERICHT

Es ist bereits so oft und von so berufenen Federn über das jüngste Gericht Michelangelo's geschrieben worden, dass es gewagt erscheinen muss, noch eine Bemerkung zu machen. Wenn ich es dennoch thue, so geschieht es, weil mir zwei wichtige Gesichtspunkte, die einerseits die Erfassung des Stoffes, andererseits die Komposition betreffen, nicht stark genug herausgearbeitet erscheinen.

Wenn an das jüngste Gericht Michelangelo's erinnert wird, so vermeinen sehr viele, sonst wohl Unterrichtete zugleich die grösste künstlerische Offenbarung der italienischen Hochrenaissance vor sich zu sehen, die frei von den Fesseln des Mittelalters in der ungehemmten Aussprache der Individualität, des künstlerischen Denkens und Fühlens schwelgt. Und sobald uns Aretino's Brief an Michelangelo in das Gedächtnis zurückkommt, in dem der Venetianer schreibt, er schäme sich als Christ der Freiheiten, die sich der Meister bei der Schilderung eines Gegenstandes, der den Mittelpunkt unseres Glaubens ausmache, genommen habe; in dem er dem Maler vorwirft, er habe die vornehmste Kapelle der Christenheit ausgemalt, als ob er ein wollüstiges Bad mit Bildern zu zieren habe — wenn wir ähnlicher Äusserungen anderer Zeitgenossen (Biagio), der Übermalung einzelner Teile des Freskos gedenken, so darf man in der That sich die Frage vorlegen: ob der grosse Florentiner nicht wirklich etwas geboten habe, das jenseits jeder Tradition liege. Springer hat sich bereits hiergegen ganz bestimmt geäussert, indem er sagte, Michelangelo's Werk stehe »auf dem Boden der älteren künstlerischen Überlieferung« und »es weiche nicht in der Grundstimmung von den älteren Darstellungen ab, desto mehr unterscheide es sich von denselben in anderen Punkten«. Er hob, wie bekannt, die symmetrische Anordnung der Apostel, der Heiligen im Gegensatze zu der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stimmungen in Michelangelo's Malerei; die gleichzeitige Schilderung des Gerichtes, der Höllenqualen, der Seligkeit der Begnadigten als, wenn auch dem Gedanken nach nicht völlig neu, so doch als ungewöhnlicher hervor.

Michelangelo ist in seinem jüngsten Gerichte thatsächlich dieser Zeiten letzter Maler des supranaturalistischen, leidenschaftlich frömmigen Mittelalters; trotzdem er der Meister der Hochrenaissance, »der Vater des Baroccos« ist. Er ist in höherem Grade der Maler dieses naiven und zu gleicher Stunde sich selbst die Wahrheit beweisenden glutvollen Glaubens, als der Raffael der römischen Zeit; denn bei Michelangelo ordnen sich in den späteren Jahren die reinen Formprobleme — so befremdend es auf den ersten Blick erscheint — mehr dem lebendigen Gehalte des Stoffes unter, gehen Inhalt und Ausdruck restloser ineinander auf. Beide Quellen künstlerischen Schaffens entspringen eben in einer grösseren Tiefe, sind frei von fremden Beigaben. »Negli anni molti e nelle molte pruove cercando, il saggio al buon *concetto* arriva D'un *immagine viva* — Vicino a morte, in pietra alpestra e dura.« —

Als Michelangelo die Aufgabe gestellt bekam, ein jüngstes Gericht zu malen, stand er, um dies des Zusammenhanges halber noch einmal klar zu legen, als empfindender Mensch wie als gestaltender komponierender Maler in für ihn massgebender Weise auf dem Boden des Mittelalters. Aus all den Äusserungen, die in seinen Briefen wie in seinen Gedichten enthalten sind, spricht eine tiefe Gläubigkeit, die von allem »Humanismus« frei war. Der Gedanke des jüngsten Gerichtes war für ihn einer Thatsache gleich. Das Schreiben an Vittoria Colonna, in dem er von der doppelten Ankunft Christi spricht, der nach der heiligen Schrift das erste Mal in süsser Milde, voller Barmherzigkeit und Güte, das zweite Mal gewappnet und als strenger Richter komme, belegt dies zur Genüge. In diesem Sinne aber *erlebte* auch der Denker und Künstler Michelangelo das »jüngste Gericht«! Er sah die Altarwand, an die er sein Bild malen sollte, verschwinden. Er blickte in einen unermesslichen Raum. Aus himmlischen Höhen senkten sich Wolkenschleier bis zur Erde hernieder. Auf ihnen kam aus dem Weltenraume heraus, auf Wolken thronend, dahergefahren der, der richten will über die Gerechten und die Ungerechten. Umgeben von der Madonna, dem Vorläufer, den Blutzeugen, Adam und Eva, all den vielen, die zu den Seligen sich gesellen durften, eilt er in Himmelshöhen über die Erde dahin. Unter und hinter ihm rufen die Engel

zum Gericht, stürzen die Verdammten hernieder, eilen die Seligen aus der Tiefe empor, erheben sich die zu Richtenden aus der Erde, nimmt der Höllenfürst die Verworfenen entgegen.

Seite an Seite mit dem Weltenrichter erblickte in visionärer Erhebung der Seele der Meister das Erwachen der Toten, das Stürzen, das Jammern der Verfluchten; sah er die Massen zum Himmel emporstreben, hörte er mit den Seligen das Wort: auf ewig verflucht! — Wer dem Künstler nachfühlen will, der muss sich zunächst räumlich zu ihm hinaufdenken, mit ihm in den unmessbaren weiten Raum hinabblicken — erst dann wird der Beschauer ahnen können, wie in seinem Innersten der wie von Ewigkeit zu Ewigkeit denkende und schauende einsame Gigant unter den Malern und Menschen erschüttert war. Wie anders Rubens, der Maler des Barocks. Er sieht in seinen malerischen Schöpfungen gleichen Inhalts von unten nach oben, von der Erde zum Himmel mit kleinen Menschenaugen — Michelangelo schaut mit den Augen des Ewigen in die Welt des wesenlosen Scheines von oben nach unten, vom Himmel zur Erde.

Was im dichtenden Künstlerherzen wie jenseits der Erdenwelt erlebt war — der verstandesmässig schaffende Maler hätte keine, wenn man so sagen darf, wahrheitsgemässere Komposition finden können. Michelangelo wollte wie seine mittelalterlichen Vorgänger (z. B. Oberzell, Pisa, Giotto, Lochner, Fra Angelico) und im Gegensatze zu Fra Bartolomeo und Rubens die heiligen Personen auch körperlich als die dominierenden bezeichnen. Es war dies eine Aufgabe, die bei der gewaltigen Höhe des Freskos schwer zu lösen war. Michelangelo schob zu diesem Behufe Christus beziehungsweise dessen Umgebung in den *vordersten* Grund, so dass *alle* anderen Gründe zurückgedrängt wurden. Der Höllenfürst, die Höhle, die Auferstehenden, die scheinbar am Bildrande stehen, haben thatsächlich — vom Bilde aus — mehr oder weniger den Platz auf dem zweiten Plane zugewiesen bekommen. Hierdurch wurde es dem Künstler ermöglicht, den aus den Tiefen herausschwebenden Heiland die unteren Massen beherrschen zu lassen. Michelangelo musste allerdings diese Anordnung, die handelnden Personen im ersten Grunde aufzustellen, schon deshalb wählen, weil er kein Helldunkelmaler war. Der Meister hat auch erst durch dies Arrangement das Bild räumlich in seine Gewalt bekommen. Dieser Eindruck wird durch das von ausgesprochen malerischen Erwägungen veranlasste Vordrücken des rechten Flügels wesentlich verstärkt. Der Maler bringt uns durch die Einfügung dieser sich einer Diagonale etwas nähernden Linie besonders stark das unwiderstehliche Weitereilen der oberen Regionen voll zum Bewusstsein. Michelangelo hat aber auch den Raum in der Tiefendimension durchaus überzeugend dargestellt. Er lässt, wie bemerkt, Christus von dichten Wolken getragen aus Weltenfernen hernieder- und hervorschweben, den ganzen Hintergrund sich mit Gewölk erfüllen, aus dem Verdammte und Selige hier und da auftauchen, vor dem sie herabstürzen, und in dem sie zum Himmel emporstreben. Michelangelo operiert ganz offenkundig mit einem unabsehbar sich erstreckenden Raum; denn die aus dem Wolkenschleier hervorkommenden Gestalten sind entweder im Verhältnisse zu den andern Personen sehr klein oder nur andeutungsweise in Umrissen (sie werden fast stets übersehen) gemalt. Michelangelo hat offensichtlich die verhüllenden, aber wiederum einen gewissen Tiefenblick gestattenden Dunstmassen als Hilfsmittel herangezogen, um einen sich in alle Ferne verlierenden Raum zu schildern, dessen Illusion mit anderen malerischen Mitteln zu erzwingen er sich ausser Stande sehen musste. In diesem Augenblicke übertraf Michelangelo als Maler entschieden Signorelli in dessen Malereien zu Orvieto. Allerdings können wir ja heute nicht mehr völlig sicher darüber urteilen, inwieweit Michelangelo wirklich illusionistisch gewirkt hat — nach den uns verbliebenen Resten hat er seine Absicht fraglos erreicht gehabt. Es dürfte überhaupt meines Erachtens angebracht sein, in Michelangelo ein wenig mehr den Maler zu betonen und nicht so überwiegend den Plastiker beziehungsweise den Maler-Plastiker. Justi hat wohl auf einen richtigen Weg hingewiesen. Aus durchaus malerischem Empfinden heraus hatte z. B. der Meister die oberen Teile seines Freskos heller gehalten als die unteren. Er unterstützte also die lineare Komposition durch die Kraft des Tones, der namentlich bei der mit sehr sicherem Takte erwählten, den seelischen Ausdruck steigernden Monochromie mit besonderer Sorgfalt zu stimmen war.

Michelangelo hat aber nicht nur im Hinblick auf die Gesamtanlage, sondern auch bezüglich aller Einzelarbeit auf das strengste gefolgert. Wo stand der Künstler, als er das jüngste Gericht malte, wo ist der Horizont des Bildes? *Etwa um Kopfhöhe über dem Haupte Christi.* Dort scheidet sich Aufsicht und Untensicht. Die Eckgruppen mit dem Kreuz und der Säule sind mit Untensicht, alle anderen Figuren mit Aufsicht gezeichnet; wobei ein paar kleine Fehler mit unterliefen. Das Rost des Laurentius ist später hinzugefügt. Derjenige also, der das Werk künstlerisch richtig sehen will, muss sich etwas höher als der Heiland steht stellen. Michelangelo offenbart hier als schaffender Künstler ein Vorstellungsvermögen, das das des Rubens entschieden übertrifft. Denn Rubens hat seine beiden Gemälde, in denen er das jüngste Gericht schildert — wie auch den Sturz der Verdammten — in der entschieden leichteren, weil uns natürlicheren Ansicht von unten nach oben gemalt.

Michelangelo's Ausdrucksmittel werden im einzelnen »ausschliesslich der plastischen Phantasie« zugewiesen, sowohl im Hinblick auf die einzelnen Personen, wie hinsichtlich der Gruppenbildung; ohne »eine viel reichere Mannigfaltigkeit der Stimmungen, als sie im allgemeinen angenommen wird«, zu leugnen. Diese Bemerkungen haben zweifelsohne ihre Berechtigung, bedürfen aber einer schärferen Fassung. Sie sind, allgemein gesprochen, in ihrem ersten Teile nicht stichhaltig, so lange man Signorelli als Maler in seinen Fresken zu Orvieto gelten lassen

und nicht auch zum Maler-Plastiker stempeln will. Im Gegenteil, Michelangelo modelliert die Übergänge der einzelnen Flächen ineinander weicher als der Orvietaner. Signorelli verwendet weiterhin, wie bekannt, in demselben Masse die nackte Gestalt und stark accentuierte Bewegungen. Beide Maler sind übrigens ja in diesem Beginnen nur ihren mittelalterlichen Vorgängern gefolgt, die ganz logisch geschlossen hatten, dass die Auferstehenden am jüngsten Tage ohne Gewand vor ihren Richter treten müssen. Michelangelo weicht allerdings in einem wesentlichen Punkte ab, insofern als er die heiligen Personen, auch die Madonna hüllenlos malt. Hier tritt der Mensch der Renaissancezeit hervor, das heisst, der den menschlichen Körper divinisierende Künstler der Periode der »Wiedererweckung der Antike« und der mittelalterlich supranaturalistisch fühlende Mensch prallen hart aufeinander. Kaum ein anderes Denkmal dieser ewig denkwürdigen Zeit lässt die *beiden* Strömungen, die sie beherrschten so offenkundig hervorbrechen, wie diese Malerei in diesem Teile. Gleichzeitig äussert sich auch das reine Empfinden eines grossen Menschen so hehr, so überwältigend, dass der Tadel Aretino's wie die personifizierte gemeine Gesinnung wirkt.

Die Gruppenbildung dürfte meines Erachtens im einzelnen schwerlich plastischer gedacht sein, als es bei den Florentinern überhaupt üblich war. Die Responsion der kleineren und grösseren Abteilungen der Komposition, wie die der einzelnen Personen ist jedenfalls nicht wesentlich »plastischer«, als wir sie sonst sehen. Man denke sich alle Personen bekleidet — dann würden sich die vermissten feineren Übergänge wohl von selbst ergeben. Im übrigen sind die kompakten sechs beziehungsweise neun Gruppenmassen — abgesehen wurde von den Eckgruppen — unter sich soweit verbunden worden, dass die Übersichtlichkeit und der Zusammenhang nicht Schaden litt; wie andererseits die kleinen Unterabteilungen auch unter sich hinreichend in Beziehung zu einander gesetzt sind. Auf die vielen Feinheiten in der Abwägung, der Verknüpfung (besonders durch Überschneidungen) und der Trennung hinzuweisen, ist nicht meine Absicht — ich möchte nur hervorheben, wie sicher und ohne Härte die Verdammten von den Seligen rechts geschieden sind. Diese Seite hat der Meister voraneilen lassen, sie ist auch über die vordersten der Hinabgeschleuderten bereits nahezu hinweggeschwebt; ein schmaler Streifen liegt ohne Verbindungsglieder zwischen beiden Gruppen — es ist das einzige Mal, dass der Künstler jede Verschlingung der Teile aufhören lässt. Denn diese Stürzenden werden nie, in alle Ewigkeit nicht mit den Himmelsbewohnern irgend eine Gemeinschaft haben. Die immer wieder gemachte Bemerkung, dass der dies irae ausschliesslich vorherrsche, dass das Mienenspiel zu Gunsten der Körperbewegung, das heisst die plastische Anschauung die malerische zu sehr unterdrücke, ist meines Erachtens unangebracht. Die letztere Bemerkung kann man geradezu umkehren. Wer einmal mit Musse eine ganz grosse Photographie oder scharfe Lichtbilder von ein paar Meter Höhe und Breite betrachtet hat, wird im Gegenteil darüber staunen, wie ausgeprägt das Mienenspiel ist. (Das Original bietet heute fast weniger als eine Photographie.)

Zuerst die Stimmung des dies irae. Gewiss herrscht der Schrecken vor, er muss es. Denn den Seligen musste das Mark in den Knochen erfrieren bei dem Hören des Wortes: auf *ewig* verflucht. Michelangelo lässt trotzdem die Seligkeit, auf alle Zeiten wieder vereinigt zu sein auch zum vollen Ausdruck dadurch gelangen, dass er dieses Gefühl stets von neuem hervorbrechen lässt. Es äussert sich am stärksten in mehreren Punkten links, dann rechts zu Füssen des Heilandes, zweimal in den ihn einrahmenden Gruppen rechts und ein drittes Mal ebendort, wird aber in diesem Falle durch das ausgesprochene Urteil jäh unterbrochen. Die Frau ergreift noch liebevoll, aber bereits wie halb gelähmt die Hand des sitzenden Mannes, die Augen sind starr geöffnet. Stummes Entsetzen schüttelt sie. Schrecken, Grausen, schauderndes Erstaunen, Unglauben gegen die eigenen Ohren, Mitleid, aber auch heischende Rachgier — alle diese Empfindungen äussern sich auf das deutlichste in all' den vielen Gesichtern, die von nah und fern den Heiland umdrängen. Der tief erschreckte, fast zweifelnde Ausdruck im Gesichte des zurückfahrenden Johannis des Täufers; der tief bekümmerte in dem der alten Frau neben ihm, die abwehrend die Hände erhebt; der fassungslose in dem des jungen Weibes, das sich den Mund mit der Hand in bezeichnender Weise bedeckt; das Fragen mit hervorquellenden grossen Augen im Antlitze des Paulus (?), der nämliche nur abgeschwächtere Ausdruck im Gesichte des jungen Mannes neben ihm, das fast neugierige Zuhorchen des oben sich herüberbeugenden Jünglings u. s. w. — wo ist ein Antlitz, das ohne Mienenspiel der tieferregten Seele Aussprache verleiht? Die Hände, die Körperbewegungen begleiten, unterstützen natürlich die Sprache der Gesichtszüge, aber dies versteht sich von selbst, muss geschehen; insbesondere bei einem südlichen Volke. Untersucht man hiergegen auf die Sprache der Gesichter die entsprechenden Bilder von der Hand des Malers Rubens, so findet man in dieser Hinsicht weit weniger. Es ist aber noch niemandem beigefallen, des mangelnden Mienenspieles und des Hervortretens der nackten Leiber halber Rubens denen beizuzählen, die eine »plastische Phantasie« in ihren Bildern sich äussern lassen. Wenn trotzdem in dem Michelangeloschen Werke der Plastiker sich stark bemerkbar macht, in den Rubens'schen Bildern auch trotzdem der Maler allein herrscht, so liegt das einzig und allein an der Komposition, an Licht und Farbe. Michelangelo ist dann Rubens gegenüber in der That der Maler-Plastiker; er ist es dann aber im wesentlichen nur in genereller Auffassung, als Vertreter der florentinisch-römischen Schule, weit weniger in speziell michelangeleskem Sinne. Michelangelo als Person ist, um es noch einmal kurz zu formulieren, im Sinne seiner Epoche im jüngsten Gerichte weit mehr Maler als ihm bislang zugestanden worden ist, und gehört dem Mittelalter

in seinem Sinnen und Denken wesentlich mehr an, als im allgemeinen angenommen wird. Er ist der Mann, der *beide* Weltansichten, die sich damals trafen, mit sicherster Hand zu vereinigen verstand.

S'e giudizii temerari e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni inteletto sano.
Dal mortale al divin non vanno gli' occhi
Infermi, e fermi sempre pur là dove
Ascender senza *grazia* è pensier vano.

(In morte di Vittoria Colonna.)
Michelangelo 1547.

BERTHOLD HAENDCKE

DER SCHREYERALTAR IN SCHWÄBISCH-GMÜND EINE ARBEIT DER DÜRER'SCHEN WERKSTATT

VON ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG

Den Namen Sebald Schreyer's, Kirchenpflegers von St. Sebald in Nürnberg (1482—1503, gestorben 1520) nennt die Kunstgeschichte längst mit Dankbarkeit. In seinem und Matthäus Landauer's, seines Neffen, Auftrag schuf Adam Kraft[1]) in den Jahren 1490—1492 jenes berühmte Grabdenkmal am Ostchor der Sebalduskirche, an welchem die kunsthistorische Forschung einen gewissen malerischen Zug hervorhebt, eine Folge des Wunsches der Auftraggeber, nach welchem ein älteres Gemälde »in Steinwerk« gebracht werden sollte. Mit seiner finanziellen Unterstützung konnten Wohlgemut und Wilhelm Pleydenwurff die Illustrierung der Hartmann Schedel'schen Weltchronik in Angriff nehmen. Nürnberger und auswärtige Kirchen erfreuten sich seiner Wohlthaten.

Unter den letzteren Gotteshäusern befindet sich die Heilig-Kreuz-(Liebfrauen-)Kirche zu Schwäbisch-Gmünd, in welcher Schreyer in den Jahren 1506 bis 1508 eine Kapelle zu Ehren des hl. Sebald errichtete. Über deren Bau, Ausschmückung mit Glasgemälden und Stiftung eines Flügelaltars fand Verfasser Dieses im königlichen Kreisarchive Nürnberg umfangreiche Notizen Schreyer's.

Unter diesen Aufzeichnungen befindet sich ein Aktenstück, welches von nun an eine gewisse Rolle in der Kunstgeschichte spielen dürfte, wird doch darin bei Schilderung des Altargemäldes einer der besten Namen, der *Dürer's,* genannt.

Alle auf den Bau der Kapelle bezüglichen Dokumente Schreyer's sollen sobald als möglich veröffentlicht werden in einem Werkchen »Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Gmünd«. Hier sei einstweilen nur das Dürer betreffende Aktenstück wiedergegeben:

Item Sebolt schreyer hat Inn sannt Sebolts capellen zu gemund vnnd auff seinen altar ein grofse tafelnn mit zweyen awffgeenden flugeln vnnd zweyen neben- oder plintflugelnn machen lafsenn vnnden mit einem sarch vnnd oben mit einem gesprenng vnnd hat an der weitten oder preiten mitsampt den plintflugeln 9 statschuhe vnnd an der Hohe, one den sarch vnnd gesprenng 6 statschuhe, So hat der sarch an der Hoh 1 schuh 8 Zol vnnd das gesprenng 8 schuh 3 zole vnnd in das corpus der tafeln Ist ein grofs geschnitten sannt Sebolts pild, oben mit zweyen geschnitten, swebenden enngeln, der einer, Nemlich zů der rechten seiten, ein schilt des Kungreichs Demmarck mit einer Kron vnd der annder zu der lincken seiten ein schilt des Kungreichs Frannckreich, auch mit einer Kron, haltennde vnnd vnnden zu den fussen, zu der rechten seitten Sant Sebolt[s], des schreyers pildung mit Schreyer schilt vnd Helm vnnd zu der lincken seiten seins weibs pildung mit Kamermeister schilt vnnd Helme,Auch alles geschnitten vnnd oben auf der taffeln ein gesprenng vnnd mitten Inn dem gesprenng ein gros geschnitten Crucifix; So ist an den flugeln, die Innen vnnd awfsen Inn 12 teil geteilt sindt, gemalt Sannt Sebolts leben, Nemlich Inn ain ydes theyl zwo oder drey materi, vnnd an dem Sarch ist aufswenndigs gemalt ein brustpild vnnfser lieben frawen, Ir Kind Jhesum am arm habennde, vnnd dabey die 14 nothelfer, all mit prustpilden; vnnd an den orten defselben Sarchs, auf der rechten seitten Schreyer vnnd der lincken seiten Kamermeister schilt vnnd Inwenndig an den thurlein des sarchs ist gemalt ein ennglischer grus vnd der behalter soliches sarchs hat an der weidten bey 3 schuhen, An der Hoh vnntz (= bis) an das gesprenng ob 1 schuhe vnnd an der tieffen 4½ Zol vnnd die ganntz preitten des sarchs ob 9 Zollnn. So ist solche tafelnn fertig- vnnd awfgesetzt worden Inn der vastenn Im 15 hundert vnnd achten jar vnd hat gecost, wie hernachvolgt:

Item dem schreiner von der tafeln, flugeln, sarch vnd gespreng zu machen 10 gulden Rheinisch.

Dem schnitzer vonn den pilden vnnd dem crucifix zu schneiden 11 gld. Rh.

Von den pilden, gesprenng vnd annderm zu vergulden 19 gld. Rh.

Dem schlofser davon zu beschlagen gegeben 3 pfundt.

Fur farb vnnd zewg, so darzu komen ist, 5 gld. Rh.

Zweyen Knechten, der yder 7 wochen an den materien gemalt hat, fur cost vnd lon 14 gld. Rh.

Mer einem Knecht mer dann ein wochen farb anzustreichen vnd zu fafsen 1 gld. Rh.

Mer einem gesellen 3 wochen am sarch zumalen 2 gld. Rh.

»*Dem Albr. türer fur sein muh vnd versaummnus Seiner knecht zu liebung geben 7 fl. 5 Pfd. 12 dl.*

Seiner Hawsfrawen zu einer vererung geben 2 gld.

Den gesellen zu trinckgelt ½ gld. vnnd sunst vncost 1 ort.

Von den tafeln einzumachen dem Schreiner 1 gld. vnnd davon zu binden 1 ort.

Davon vnntz gen Gemund zu furen 4 gld.

Suma das die Tafel cost Tut 78 gld. Rh.

1) Vergleiche Daun, Adam Krafft, pag. 19 ff.

BERLINER BRIEF

Das *Künstlerhaus* macht gewaltige Anstrengungen, in dem heissen Konkurrenzkampf der Privatsalons wenigstens nicht überhört zu werden. Seit Jahren und Jahr-

zehnten ist die »Permanente Ausstellung« das Schmerzenskind des Vereins Berliner Künstler. Man kann, ohne ein Prophet zu sein, getrost weissagen: das wird immer so bleiben. Denn der Verein hat eben sogenannte »Vereinsrücksichten« zu nehmen, er ist ein geselliger und ein Unterstützungsverein — zu solchem Behuf ist er entstanden —, und es ist ihm seinem ganzen Charakter nach gar nicht möglich, in die Kunstentwickelung Berlins irgendwie entscheidend einzugreifen. Er hat auch niemals künstlerisch eine bedeutsame Rolle gespielt, wohl aber die grossen Sommerausstellungen, die sich früher unter der alleinigen Oberaufsicht der Akademie verhältnismässig wohl fühlten, seit seinem Eintritt in die Leitung im Niveau um ein Erhebliches herabgedrückt. Die Ausstellung im Künstlerhause leidet unter denselben Umständen, wie die grossen Generalbilderversammlungen im Moabiter Glaspalast seit jenem schlimmen Tage: die mittelmässigen und unbedeutenden Mitglieder des Vereins, die natürlich in der Majorität sind, behaupten, man dürfe sie nicht totschweigen, und man kann ihnen darin nicht einmal Unrecht geben. Denn man kann nicht verlangen, dass die Ausstellungskommission in der Bellevuestrasse den künstlerisch Unmündigen aus der Vereinsliste auf ihre Beschwerden das erwidert, was im 18. Jahrhundert ein französischer Polizeipräfekt einem revolutionären Zeitungsschreiber, der gerufen hatte: »Ich muss doch leben!«, zur Antwort gab: »Je n'en vois pas la nécessité.«

Von Zeit zu Zeit aber giebt es auch im Künstlerhause Ausstellungen, die einen Besuch wohl lohnen. Das ist meistens dann der Fall, wenn eine neue Kommission ihr Amt antritt, oder wenn sonst in der Verwaltung irgend eine Veränderung vor sich gegangen ist — was Gottlob recht häufig vorkommt. Auch jetzt ist ein solcher Fall wieder eingetreten, und die Folge ist, dass eine Sammlung von Kunstwerken zustande kam, die sich sehr wohl sehen lassen kann. Auch »der« kunsthändlerische Sekretär, den das Künstlerhaus seit dem letzten Winter wieder engagiert hat: Fräulein *Mathilde Rabl*, die mit durchaus männlicher Klugheit und Energie ausgestattete ehemalige Kassiererin des Vereins aus den Zeiten des Architektenhauses, die inzwischen einen eigenen Verkaufssalon eröffnet und ausserordentlich geschickt geleitet hatte, — auch dieser Faktor sorgt mit dafür, dass die Ausstellungen einigermassen anziehend ausfallen. Da in der Gunst des Berliner Publikums ausländische Kunst gegenwärtig, leider, am höchsten im Kurse steht, hat man sich mit Eifer jenseits unserer Grenzen umgesehen und eine recht stattliche Schar fremder Bilder herangezogen. Sogar die Schule von Fontainebleau findet jetzt ehrerbietige Aufnahme im Schosse des Künstlerhauses; man erlebt die Sensation, eine Landschaft von *Daubigny,* nicht gerade eins seiner Meisterstücke, aber doch ein sehr gutes Bild, dort an der Wand prangen zu sehen. Ja, selbst die jüngere Koloristenschule wird nicht mehr verpönt: der grosse dekorative Panneau von *Besnard*: »Die Fahrt nach der Insel der Seligen«, der auf der Weltausstellung von 1900 zuerst erschien, schmückt als Haupt-, Mittel- und Prachtstück der Ausstellung die Wand, die dem Eingang gegenüber liegt. Das Besnard'sche Bild ist ein glänzender Wurf. Mit erstaunlicher Kühnheit sind auf der kolossalen Fläche die zartesten und delikatesten Farbenwirkungen versucht; Accorde, die man sonst nur auf einem kleinen Pastell wagt, sind hier mit höchst raffiniertem Geschick in den enormen Massstab eines Riesengemäldes übernommen, und das Wagnis ist geglückt. Es strömt aus diesen Gelagen der Glücklichen auf dem üppigen Eiland, aus diesen Boten der Sehnsüchtigen, die vom Gestade des Lebens in das sonnige Reich fliehen, dem Beschauer wie Blütenduft und Flötenklang entgegen, wie die einschmeichelnde Melodie eines Rokokoliebesliedes von der Insel Cythera, die hier in modernisierter Gestalt wieder erscheint. Doch wichtiger fast noch als diese einzelnen Bilder ist im Künstlerhause die Kollektion *farbiger Radierungen und Lithographien* von jüngeren Pariser Künstlern, entzückende Blätter von *Delâtres, Pinchon, Ranft, Maurin, Steinlen, Muller, Boutet, de Monvel* und anderen.

Landschaften, Figuren, mondäne Scenen von eminentem Farbengeschmack und liebenswürdigster Zeichnung, fast jedes ein Labsal für den Kenner und fast jedes vortrefflich zum Zimmerschmuck geeignet für die zahlreichen Leute, deren Geldbeutel sich an Originalgemälde nicht heranwagen kann, und die bisher meist ohne Farbe mit Schwarz-Weiss-Reproduktionen auskommen mussten. —

Auch die *Nationalgalerie* hat sich seit geraumer Frist eine Art »permanente Ausstellung« angewöhnt. Im zweiten Corneliussaal, wo jetzt die untere Reihe der Kartons des göttlichen Peter grausam mit hellgrün getünchter Leinwand überdeckt ist, hat sich ein rundes Jahr hindurch die »Ausstellung der neuen Erwerbungen« in Permanenz erklärt. Der chronische Raummangel der Galerie ist nun zu einem akuten Leiden ausgebrochen, das wohl nicht eher kuriert sein wird, bis man im zweiten Stockwerk die angekündigte Amputation der Raczynskisammlung vorgenommen hat. In jüngster Zeit sind zu den neuen Ankäufen noch einige Werke hinzugekommen, während die grosse Ausstellung der Erwerbungen des letzten Sommers erst gegen Ende des Oktober in Scene gesetzt werden soll. Jene Einzelstücke sind, ausser den schon längst angekauften dekorativen Bildern von *Max Klinger* — der Hälfte des ursprünglich für eine Privatvilla bestimmten Cyklus Böcklinisierender Meeresphantasien —, Bereicherungen der Porträtgalerie unseres modernen Museums: ein Bild des Kaisers von *Max Koner,* eins der besten Porträts des Monarchen, die der heimgegangene Künstler in so reicher Zahl gemalt hat, ferner ein Bildnis Gneist's von *Reinhold Lepsius,* eine ausserordentlich feine, in der diskreten Harmonie der gedämpften Farben sehr schön wirkende Charakteristik, und die Pettenkoferbüste *Adolf Hildebrand's,* eins der herrlichsten Werke, die je ein deutscher Bildhauer modelliert hat. Mit grimmigem Staunen sieht die vergoldete Corneliusbüste auf die Werke des unbotmässigen modernen Geschlechts herab, die nun neben ihr Platz und Geltung beanspruchen.

Im Innern der Museen, das sieht man immer wieder, kann man sich mit unserer offiziellen Kunstpflege ausgezeichnet vertragen. »Aber treff' ich dich draussen im Freien, da soll der blutige Kampf sich erneuen . . .«

Jetzt gilt es einen Kampf gegen einen in Waffen starrenden Gegner: gegen den *Roland* auf dem Kemperplatz, den *Otto Lessing* dort als Abschluss der Siegesallee an die Stelle des guten, ehrlichen, alten Wrangelbrunnens gesetzt hat. Doch die Waffen dieses Pseudorecken sind nicht gefährlich. Rückt man ihm mit dem Rüstzeug künstlerischen Geschmacks auf den Leib, so werden sie zum Kinderspott. Welch ein jämmerlicher Repräsentant mittelalterlicher Kraft steht dann vor uns! Dann sieht man, wie ohnmächtig sich hier die moderne Virtuosenroutine bei dem Bemühen erwies, die starre Herbheit alter grosser Zeiten zu imitieren. Wie kleinlich und wirkungslos ist dieser geleckte Marmorheld, wenn man an seine rauhen Vorfahren aus Backstein oder Haustein denkt. Von dem verblüffenden Versagen des plastischen Gefühls gegenüber der Aufgabe, eine ganz freistehende Rolandgestalt zu schaffen, gar nicht zu reden! Wenn etwas den schlimmen Eindruck der Hauptfigur noch verstärken kann, ist es der Brunnenunterbau des Standbildes mit seiner fatalen Schokoladenfarbe, mit seiner grellen beleidigenden Vergoldung, mit seinen Dachziegeln aus

Granit, mit seiner spärlichen Wasserkunst, mit seinem spielerischen Beiwerk, bei dem einzelne besser gelungene Details gar nicht zur Geltung kommen können. Die öffentliche Denkmalskunst hat zwar in Berlin im letzten Jahrzehnt schon so viel gesündigt, dass ihr zu sündigen fast nichts mehr übrig blieb. Sie hat es dennoch fertig gebracht, uns zu überraschen!

Aber es naht die Rache des Schicksals! Keller & Reiner kündigen an, dass nach Schluss der Düsseldorfer Ausstellung *Klinger's Beethoven* in ihrem Salon eine Weile rasten wird, ehe er an seinen Leipziger Bestimmungsort gelangt. Man braucht nicht in den ekstatischen Ton der vorbehaltlosen Bewunderung einzustimmen, die das grosse Werk unmittelbar hinter dem Zeus des Phidias nennt, um vorauszusagen, dass dieser Aufenthalt des »Beethoven« in Berlin ein stilles Strafgericht für das Volk der Denkmalsfabrikanten sein wird, das hier so üppig ins Kraut schiesst. Vielleicht wird das erkannt werden! Vielleicht kommt doch einmal die Zeit, da man in Berlin an den entscheidenden Stellen anerkennt, dass es mit dem gegenwärtigen Betrieb der Monumentalbildhauerei schlechthin nicht mehr so weiter geht, und dass wir, wenn nicht energisch Einhalt geboten wird, rettungslos dem Spott der Zukunft zum Opfer fallen. Aber es herrscht auf der Seite der offiziellen Kunst bei uns dieselbe Stimmung wie auf der Seite der privaten: Hast, Nervosität und gefährlicher Übereifer.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Massa-Carrara. In einem der letzten Hefte des Repertoriums für Kunstwissenschaft hat C. v. Fabriczy auf ein Fresko Pinturicchio's im Dom von Massa hingewiesen, welches schon im Dezember 1900 von Luigi Staffetti im »Giornale storico e letterario della Liguria« publiziert worden ist. Das Freskofragment stellt eine thronende Madonna mit dem segnenden Kinde dar. Zwei Engelsköpfe werden rechts und links von den hohen Thronlehnen sichtbar, und rechts ist noch undeutlich der Kopf eines Heiligen erhalten. Das Gemälde, welches leider sehr hoch über dem Altar in einer Mauernische unter Glas verwahrt wird, und so nur schwer untersucht werden kann, stellt sich doch sofort als eigenhändige Arbeit des umbrischen Meisters dar, und vor allem das segnende Christuskind ist von bezaubernder Anmut. Die Herkunft des Bildes ist überdies dokumentarisch aufs beste bezeugt. Es schmückte einst den Altar der Cibokapelle in S. Maria del Popolo in Rom und wurde am Ausgang des 17. Jahrhunderts von Kardinal Alderano an seinen Bruder nach Massa zum Schmuck der Familienkapelle der Cibo gesandt. Kardinal Alderano seinerseits restaurierte damals die Kapelle der Cibo in Rom, und ein Teil von den Fresken und dem Marmorschmuck einer der schönsten Kapellen in S. Maria del Popolo ist damals zu Grunde gegangen. Allerdings nicht das Grabmal des Stifters der Kapelle, Lorenzo Cibo, das auch der jüngste Biograph von S. Maria del Popolo, R. Colantuoni, nicht aufzufinden vermochte. Das skulpturenreiche Grabdenkmal befindet sich heute — allerdings ohne den Sarkophag des Kardinals — wohlerhalten in S. Cosimato in Rom. Auch die Kapellenschranken haben sich noch erhalten; sie schmücken heute in S. Maria del Popolo die vierte Kapelle links und sind an den Wappenemblemen der Cibo kenntlich. Die Grabinschrift Lorenzo's allerdings, welche Staffetti, auf Colantuoni's Autorität hin, in der Sakristei der Kirche angiebt, wird man dort vergebens suchen: sie ist uns wenigstens oft genug in Abschriften erhalten. So besässen wir also von der einst hochberühmten Cibokapelle, die Alveri im Jahre 1664 ziemlich ausführlich beschrieben hat, noch mancherlei Fragmente: Das Altargemälde, die Grabskulpturen des Stifterdenkmals, die Kapellenschranken und endlich die ornamentale Dekoration des Bogenfeldes vor der Kapelle mit dem Cibowappen in der Mitte. Staffetti nennt den Zustand des Freskos einen beklagenswerten und sucht die Regierung für seine Erhaltung zu interessieren. Niemand dagegen scheint dort den Grabstein einer Frau — Veronica Cibo nannte sie der Sakristan — zu kennen, der sich unten in der Krypta der Cibokapelle in höchst beklagenswertem Zustande befindet. Die Statue der liegenden Frau kann es an Schönheit der Ausführung und Adel der Auffassung mit Quercia's Ilaria del Careto in S. Martino in Lucca aufnehmen, aber sie ist barbarisch zerstört worden. Der Kopf ist zerschlagen, die Finger der schönen Hände sind zum Teil abgehauen, der durchsichtige weisse Marmor ist mit feuchtem Moder bedeckt. Und doch erkennt man sofort das Werk einer Meisterhand. Möchte Luigi Staffetti seine Aufmerksamkeit auch diesem Denkmal der Renaissance zuwenden und es vor völligem Untergange bewahren! *E. St.*

KONGRESSE

Baden-Baden. Der sogenannte Baldung-Kongress, das heisst die Vereinigung hervorragender Kunsthistoriker, die sich mit der Prüfung und Beurteilung der dem berühmten Hans Baldung Grien zugeschriebenen Bilder aus der Gruftkapelle zu Lichtenthal zu beschäftigen hatte, hat, wie schon früher erwähnt, am 11. und 12. Oktober stattgefunden. An den Verhandlungen desselben nahmen teil die bekannten Kunstgelehrten Professor von Térey aus Pest, Direktor der ungarischen Nationalgalerie, Thode (Heidelberg), von Oechelhäuser (Karlsruhe), Dehio (Strassburg), Burckhardt (Direktor der Kunstsammlungen zu Basel), Weizsäcker (Direktor des Städel'schen Instituts Frankfurt), Schmidt (Direktor an der königlichen Pinakothek München), Rieffel (Wehen a. Taunus), M. Friedländer (Berlin). Die sehr eingehend und sorgfältig geführten Verhandlungen ergaben eine Übereinstimmung dahin, dass die fraglichen Altargemälde nicht von Baldung herrühren, dessen Urheberschaft schon durch das Datum 1496 ausgeschlossen erschien. Auch wurde mit Professor von Térey angenommen, dass die beiden Bilder einen Altar gebildet haben. Die Vergleichung mit zahlreichen beglaubigt echten Gemälden von Baldung — von Karlsruhe war auch das hochinteressante Skizzenbuch von Baldung noch am Sonntag gesandt worden — wie auch mit den Bildern der Kirche von Lautenbach, welche ebenfalls hierher gebracht waren, gestaltete die Erörterung noch anregender. (M. Allg. Ztg.)

Rom. *Historischer Kongress.* Wie aus einem Erlass des Unterrichtsministers hervorgeht, wird an der Abhaltung eines historischen Kongresses in Rom festgehalten. Auch der Sindaco Roms, der Principe Colonna, hat den Erlass unterzeichnet, welcher die Abhaltung des Kongresses für April 1903 in Aussicht nimmt. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. *Ein neuer Kunstsalon* wird im Laufe des nächsten Monats im Westen Berlins, Kantstrasse 164, eröffnet werden. Im Gegensatz zu anderen gleichartigen Unternehmungen werden dort nur Originalzeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Radierungen, Stiche u. s. w. zur Ausstellung gelangen, um den Künstlern die Möglichkeit zu bieten, kleinere, aber künstlerisch wertvolle Arbeiten, die sie sonst nicht der Öffentlichkeit zugänglich machen können, dem Publikum näher zu bringen. In erster Linie sollen die deutschen Künstler aller Schulen berücksichtigt werden,

so dass der neue Salon voraussichtlich ein Mittelpunkt des gesamten deutschen Schaffens auf dem Gebiet der zeichnenden Künste werden wird. Von der Ausstellung ausgeschlossen sind dagegen Ölgemälde, Plakate, Illustrationen und kunstgewerbliche Gegenstände. (B. Lok.-Anz.)

Bremen. Die Gemäldesammlung der *Kunsthalle* ist jüngst um ein interessantes Gemälde des älteren Cranach bereichert worden, das sich bisher im Diakonenzimmer der Domkirche befand. Es stellt Christus als Schmerzensmann in ganzer Figur dar, die Dornenkrone auf dem Haupt, in den über der Brust gekreuzten Händen eine Rute und zwei Geisseln haltend. Das bekannte Zeichen des Meisters befindet sich unten in der Mitte. Seinem stilistischen Charakter nach dürfte das Gemälde, das augenscheinlich das Mittelbild eines Triptychons bildete, um 1540 entstanden sein. Es gehört einer Gruppe von Eccehomobildern an, von der sich ein Exemplar in der Dresdner Galerie, ein anderes in der Georgenkapelle des Meissner Doms und ein drittes im Privatbesitz S. M. des Königs von Sachsen befindet.

Aus Dresden. Die Ernst Arnold'sche Hofkunsthandlung hat ihren Ruf, Dresdens erste und vornehmste Kunsthandlung zu sein, durch eine Ausstellung, welche die grösste Anerkennung verdient, eben wieder von neuem befestigt. Ihre letzten Thaten waren eine Böcklin- und eine Liebermann-Ausstellung. Jetzt zu Beginn des Winters bot sie den ganzen September hindurch eine erlesene Ausstellung von Werken der Schule von Fontainebleau und der Neoimpressionisten, wie man sie bisher in Deutschland noch nicht gesehen hat. Ausser Dupré waren alle jene berühmten Meister vertreten, die seit 1830 eine so gewaltige Entwickelung im französischen wie im europäischen Kunstleben teils vorbereitet, teils selbst herbeigeführt haben. Unter den an 80 Gemälden, Zeichnungen und Radierungen stehen in erster Linie der Sonnenuntergang auf dem Felde von Jean François Millet, Camille Corot, Frühlingslandschaft am Morgen, und Claude Monet, Ansicht von Vetheuil. Aber auch Daubigny, Diaz, Harpignies, Troyon, Pissarro, Renoir und Sisley waren ansehnlich und charakteristisch vertreten, so dass man sich von den Bestrebungen der beiden Landschafterschulen und von ihrem inneren Zusammenhang einen vollen Begriff machen konnte. Leider ist die Sammlung von Gemälden, die mit so grosser Mühe zusammengebracht worden war, nun wieder in alle vier Winde zerstreut; die graphischen Arbeiten, unter denen sich Stücke von grösster Seltenheit befinden, gehören dagegen zu dem auserlesenen Besitz der Ernst Arnold'schen Hofkunsthandlung an modernen Lithographien, Radierungen und Handzeichnungen. — Die Emil Richter'sche Kunsthandlung hat ihre Winterdarbietungen mit der Sonderausstellung des Meissner Malers *Oskar Zwintscher* eröffnet. Nachdem wir im vergangenen Jahre von Dresdner Künstlern Otto Fischer, Hans Unger, Paul Baum durch grössere Ausstellungen (bei Arnold) in ihren gegenwärtigen Leistungen kennen gelernt hatten, ist es erfreulich, nun auch Zwintscher's Fortschritte von neuem feststellen zu können. Er bringt diesmal in der Hauptsache Bildnisse, die sich durch strenge Zeichnung und eine fast ornamentale Stilistik der Farbengebung und Durchbildung der Einzelheiten kennzeichnen. Die herbe Auffassung steigert sich zuweilen bis zur Härte und Starrheit; aber man muss das durch energisches Naturstudium errungene Können des Künstlers durchaus anerkennen. Neben einer verblüffenden Ähnlichkeit der Dargestellten hat er auch eine entschiedene Eigenart der künstlerischen Auffassung zu bethätigen gewusst. In dem grellbunten und ziemlich bizarren Phantasiegemälde »Lenzrausch« ist diese Eigenart allerdings fast zur Karikatur ausgeartet. *ws*

Kunstausstellung von 1904 in Dresden. In einer kürzlich abgehaltenen Sitzung, in der die Königl. Sächsische Staatsregierung, der Rat zu Dresden, der akademische Rat und die Künstlerschaft Dresdens vertreten waren, ist beschlossen worden, im Jahre 1904 eine grosse Kunstausstellung in Dresden abzuhalten, sie im wesentlichen auf nationaler Grundlage zu gestalten und damit eine retrospektive Ausstellung zu verbinden. Für die weitere Vorbereitung des Unternehmens soll ein Ausschuss ins Leben gerufen werden, dessen Mitgliederwahl nach den gleichen Grundsätzen zu erfolgen hat, die anlässlich der beiden letzten Kunstausstellungen festgesetzt und beobachtet worden sind.

In dieser Vertretersitzung wurde einstimmig die Ansicht ausgesprochen, dass Dresden zur Wahrung seines Rufes als Kunststadt und zur Förderung seiner Künstlerschaft angesichts der ähnlichen Bestrebungen anderer Städte nach mehrjähriger Pause wieder mit einer Kunstausstellung hervortreten müsse. Die Wahl des Zeitpunktes wird dadurch begünstigt, dass die übliche Münchner Jahresausstellung im Jahre 1904 voraussichtlich nicht in der gewohnten Weise im Königlichen Glaspalaste stattfinden kann, weil über diese Räume zu Zwecken einer Kunstgewerbeausstellung verfügt ist.

Den unmittelbaren Anstoss zu diesem Vorgehen der Dresdner Behörden und Kunstvertreter hat ein an den Rat zu Dresden gerichtetes Schreiben der Gesellschaft für historische Kunst gegeben, die im Jahre 1904 anlässlich ihres fünfzigjährigen Bestehens ihre Jubiläumssitzung in Dresden abzuhalten gedenkt.

DENKMÄLER

Fehrbellin. In Gegenwart des deutschen Kaisers wurde am 18. Oktober das Denkmal des Grossen Kurfürsten enthüllt. Es ist eine Bronzewiedergabe des marmornen Standbildes in der Berliner Siegesallee und rührt von F. Schaper her. Der Kaiser hat es den Fehrbellinern geschenkt.

Brahmsdenkmal für Wien. Über die Entscheidung der Preisrichter für das Brahmsdenkmal berichtet das »N. Wiener Tagbl.« vom 16. Oktober: Am 15. Oktober fand eine Plenarsitzung des Komitees für das Brahmsdenkmal im Künstlerhause statt. Es lag, wie wir erfahren, der Antrag des Exekutivkomitees vor, die Ausführung des Denkmals Professor Joseph Weyr zu übertragen, zugleich aber mit ihm wegen einiger wichtiger Modifikationen an seinem Entwurf zu verhandeln. Der Beschluss kam nicht ohne eine sehr erregte Debatte zustande, in welcher die bereits im Schosse des Exekutivkomitees zutage getretenen Meinungsverschiedenheiten noch besonders verschärft erschienen. An der Debatte beteiligten sich ausser dem Vorsitzenden Freiherrn von Bezecny, welcher später den Vorsitz an Herrn Arthur Faber abgab, die Herren Hofrat Schrötter, Herrenhausmitglied Lobmeyr, Freiherr von Weckbecker, Maler Michalek, Professor Navratil, Kaiserlicher Rat Gutmann, Max Kalbeck und andere. Die meisten der Redner übten je nach ihrer Kunstanschauung eine sachliche, die Hochachtung vor den einzelnen konkurrierenden Künstlern nicht irgendwie berührende Kritik. Bei dem Umstande, dass Professor Kundmann und Max Klinger aus formalen Gründen, deren Berechtigung übrigens in einer so beschränkten Konkurrenz bestritten wurde, von der Konkurrenz ausgeschieden wurden, ging die Ansicht einer starken Minorität dahin, dass eine neuerliche allgemeine Preisausschreibung mit Zuziehung der bisher beteiligten Künstler zu erfolgen habe.

Wie eingangs bemerkt, wurde jedoch schliesslich der Antrag des Exekutivkomitees, mit der Ausführung des Denkmals Professor Weyr zu betrauen, mit Stimmenmehrheit angenommen.

Ein Minoritätsvotum sprach sich in einer Resolution zu Gunsten des Klinger'schen Entwurfes aus, um der Hochachtung für diesen Künstler, unbekümmert um formelle, die Ausführung verhindernde Bedenken, in einer entschiedenen Weise Ausdruck zu geben. — In der Sitzung des Stadtrates wurde die Skizze für das Denkmal vorgelegt, welches auf dem von der Gemeinde gewidmeten Ehrengabe für Johann Brahms errichtet werden soll. Die Skizze weist zwei allegorische Figuren in Halbrelief und die Büste des Tondichters auf. Die Figuren stellen folgendes dar: Die Muse hält die ausgeklungene Leier gegen den Himmel, gleichsam, als wollte sie das Kleinod der Gottheit zurückstellen. Ein Schleier weht von der Leier herab; es ist die unsterbliche Musik des Meisters, die unter uns fortlebt. Ein Jüngling drückt den Schleier an seine Lippen. — Das Denkmal soll die Inschrift tragen Dr. Johannes Brahms, gestorben 1897.

Siena Am 400jährigen Todestag von *Francesco di Giorgio Martini* (1439—1502), dem 17. August d. J., ist in seiner Vaterstadt Siena an der Stätte seines Wohnhauses eine auf das Vasaribild zurückgehende Bronzebüste des Künstlers enthüllt worden. Der Ingenieuroberst Rocchi unternahm es, bei Gelegenheit der Enthüllung den legendären Francesco di Giorgio, dem die Volksüberlieferung bis ins 18. Jahrhundert hinein alle bedeutenderen Bauten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Siena, Pienza, Gubbio, Urbino u. s. w. zuwies, von der geschichtlichen Figur des Sohnes des Hühnerhändlers Giorgio di Martini zu scheiden, der im Lichte der umfassenden Forschungen eines Promis, Guglielmotti und Milanesi nicht minder schöpferisch und noch ungleich vielseitiger erscheint, als jener legendarische. Dankbar wurde unter den zahlreichen Lokal- und Spezialforschern einzelner Thätigkeitsgebiete des Sieneser Künstlers auch zweier Deutscher gedacht, des verstorbenen Generals Schroeder, der jenen als Militär-Ingenieur geschildert hat, und C. von Fabriczy's in Stuttgart, der auf Grund neuentdeckter Urkunden seiner Thätigkeit in Neapel nachgegangen ist. Es war schwer, im Rahmen einer Festrede auch nur ein skizzenhaftes Abbild der Vielseitigkeit des Sienesers zu geben, der Militärbaumeister für seine Vaterstadt, die Herzöge von Urbino, für Giovanni della Rovere, für Virginio Orsini, für die Aragonesen war, als bürgerlicher Architekt um 1486 die herrliche Kirche Madonna del Calcinaio vor Cortona, die stattlichen Stadtpaläste von Ancona und Jesi schuf, den wir als Maler im Dienst des Klosters Uliveto bei Siena und des Herzogs von Arragonien, als Bildhauer des Herzogs von Urbino an dessen Palast kennen, der daneben Wasseringenieur, Münzenschneider, Intarsiator und Bronzegiesser war, die Zeit fand, den Vitruv zu übersetzen und mit Anmerkungen herauszugeben, der als erster in italienischer Sprache über Ingenieurwissenschaft und als Vorläufer von Leonardo da Vinci über die Technik des Schiessens schrieb, der endlich als Artillerieoffizier die Pulvermine erfand; denn ein spanischer Offizier hat nachgewiesen, dass Giorgio und nicht dem Spanier Navarro der Ruhm dieser Erfindung gebührt. *v. Gr.*

VOM KUNSTMARKT

Die Hinterlassenschaft des Malers **Domenico Morelli,** die mehr als 800 Zeichnungen, 100 Ölskizzen und viele Gemälde enthält, soll für die Nationalgalerie in Rom erworben werden. Der Kaufpreis beträgt 130000 Lire.

VERMISCHTES

Zur Weckung des Kunstgefühls der Kinder hat das württembergische Kultusministerium allen Schulanstalten des Landes die Anschaffung von Bildern empfohlen und sich dabei in erster Reihe für die im Seemann'schen Verlage erschienen Wandbilder und Farbendrucke ausgesprochen.

Nürnberg. Der grosse Mittelsaal im Laboratoriumsgebäude des Bayerischen Gewerbemuseums ist mit einer reich stuckierten Decke geschmückt worden, deren Entwürfe vom Direktor des Museums, Oberbaurat von Kramer, stammen; die Ausführung ist von Bildhauer Kittler. Decke und Wandverkleidung versinnbildlichen einen einzigen Gedankenzug: Das Ringen der Menschheit mit den Naturgewalten. Die Arbeit ist ausgezeichnet durch eine Fülle reizvoller Details sehr fein plastischer Arbeit, deren Wirkung durch farbige Behandlung von Flächen noch erhöht wird.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 5. 6. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ERINNERUNGEN AN MICHAEL MUNKACSY

VON FRITZ V. UHDE

Von vornherein möchte ich bemerken, dass man mir vielleicht zu viel Ehre erweist, wenn man von einer innigen Freundschaft zwischen dem verstorbenen Meister und mir schreibt. Munkácsy ist mir von dem Tage an, wo er mir seine künstlerische Hilfe anbot, jederzeit auf das freundlichste und liebenswürdigste begegnet und hat mir bereitwillig genützt, aber das Verhältnis war stets das des Grossen zum Kleinen, des Meisters zum Anfänger, und erst später, als ich mir nach der Ausstellung meines Bildes »Lasset die Kindlein zu mir kommen« im Pariser Salon 1885, in seinen Augen die Sporen verdient hatte, scheint er für mich und für meine Kunst ein wärmeres Interesse gewonnen zu haben. Dafür sprachen die freundlichen und interessevollen Briefe, die ich von ihm von Zeit zu Zeit von Paris bekam. Wieder gesehen aber habe ich ihn seit meinem Aufenthalt in Paris (Ende 1879 bis Ende 1880) nur sehr flüchtig, für wenige Stunden.

In seiner letzten Zeit — ich glaube, kurz vor dem er in das Sanatorium zu Endenich bei Bonn eintrat, wo er vergebens Heilung erhoffte, habe ich in meinem Atelier in München — ich selbst war leider abwesend — eine Karte von ihm gefunden, auf der er mir mit unsicherer Schrift einen Gruss geschrieben hat. Dem Hausmeister, der ihm öffnete, gegenüber hat er betont, dass er in Paris mein Lehrer gewesen sei.

Auch kann ich aus der kurzen Zeit, in der ich mit Munkácsy in Paris zusammen war, eigentlich von seiner Kunst wohl nur den Eindruck der unbedingtesten beneidenswerten Meisterschaft schildern, den sie damals bei meinen vielen Besuchen in seinem Atelier und seinem Haus und ganz besonders als er den Pilatus anfing zu malen, bei mir hervorgerufen hat. Seinen Milton hatte ich vorher in München gesehen und hatte damals den Eindruck, dass nach den alten grossen Meistern der vergangenen Zeiten etwas Ähnliches nie gemalt worden sei. —

Über seine Entwickelung vermag ich nichts auszusagen, er trat damals in mein Leben als der grosse Meister und als solchen habe ich ihn für immer in meiner Erinnerung behalten.

Meine frühesten Erinnerungen an Munkácsy datieren aus dem Jahre 1879. Damals lernte ich ihn im Hause des sächsischen Gesandten in München, Baron von Fabrice, kennen.

Wenn ich auch damals schon ein paar Jahre, allerdings fast wie ein Dilettant, gemalt hatte, konnte der Meister auf der Höhe seines Ruhmes wohl nur ein sehr mässiges Interesse an mir nehmen, er war aber so liebenswürdig, mir Mut zu machen — den hatte ich nach den ersten Erfahrungen in München beinahe schon verloren — und lud mich ein, nach Paris zu kommen und dort weiter zu studieren, er wolle mir gern helfen. So entschloss ich mich, im Spätherbst des gleichen Jahres für einige Monate nach Paris zu ziehen, um in seiner Nähe der Malerei etwas näher auf den Leib zu rücken. Munkácsy hielt auch treulich was er mir versprochen hatte und hat mir durch seine Anleitung und mehr noch durch sein Beispiel und den Verkehr mit ihm und in seinem Atelier in den wenigen Monaten, welche ich in Paris zubrachte, mehr genützt als alle Zeit vorher, wo ich mich in München ohne Anleitung noch dürftig nach den alten Meistern in der Pinakothek zu bilden suchte. Er malte damals, als ich meinen ersten Besuch in seinem Atelier machte — schon auf der Treppe, die in den ersten Stock seines Hauses avenue de Villiers zum Atelier führte, wurde mir andächtig zu Mute, da hing Bild neben Bild, köstliche Franzosen aus der Schule von Fontainebleau, daneben auch ein alter schöner Leibl — an dem unter dem Titel »Die zwei Familien« bekannt gewordenen Bilde die Figur der jungen blonden Frau im blauen Morgenkleide — und lud mich ein, ihm beim Malen zuzuschauen. Diesen Genuss hat er mir damals öfter bereitet, es war riesig anregend, beinahe amüsant, mit welcher Sicherheit er auf die dunkle Bitumeuntermalung die hellsten Lichter aufsetzte und nach und nach das ganze Figürchen hell hineinmalte. Noch deutlicher wurde mir seine Methode, mit der er bei seinen Bildern vorging, in der kleinen Schule, die er damals auf Zureden einiger

---

Die von *Karl Lyka* redigierte ungarische Kunstzeitschrift Müvészet hatte an Fritz v. Uhde die Bitte gerichtet, seine Beziehungen zu dem grossen ungarischen Meister mitzuteilen. Darauf hat Uhde diese Aufzeichnungen gemacht, die wir hier im Originale geben. Müvészet bringt sie gleichzeitig in ungarischer Sprache. *Die Redaktion.*

junger amerikanischer Maler — auch einige deutsche waren mit dabei — aufgethan hatte. Munkácsy war so freundlich, mir unter diesen Herren einen Platz anzuweisen. Wir malten Studien nach dem lebenden Modell, Köpfe, Akte, und es war von grösstem Interesse für uns, wenn er uns lehrte, wie man die Natur anschauen müsste. Korrigiert hat er eigentlich nicht — er malte lieber das Falsche gleich von neuem und dann war es für die Schüler ein schmerzliches Vergnügen, wenn er die ganze Sache, auch wenn wir noch so viel Mühe daran gehängt hatten, dick mit Asphalt einseifte, dann wieder die hellsten Lichter aufsetzte und nun den ganzen Kopf in kurzer Zeit hineinmodellierte. Auch in den verzweifeltsten Situationen war auf diese Weise bald Rat geschafft. — Ich muss bekennen, dass wir ihn dann um seine Sicherheit ehrlich beneideten.

Später, als er im Sommer 1880 an dem Christus vor Pilatus malte, hatte ich erst recht die interessanteste Gelegenheit, ihm zuzuschauen. Mit ganzer Seele war er dann bei der Arbeit. Auf der Riesenleinwand war er in seinem Fahrwasser. Bei der Untermalung schwelgte er geradezu in seinem Bitume, mit rasendem Feuer war er bei der Arbeit, in Hemd und Unterhosen — es war sehr heiss — wie ein Anstreicher, die Ärmel aufgeschürzt, wütete er auf dem Bilde herum, bis ihn endlich die Ungeduld packte und er mit der vollen Hand in die Farbe fuhr und so immer breiter zu Werke ging. Es kam dann vor, dass er in diesem Aufzug zu einem Ateliernachbarn, einem alten französischen Maler, hinüberging, um sich etwas zu verschnaufen. Ich habe einige Zeit, bevor Munkácsy dieses Bild begann, in demselben Riesenatelier an der avenue Montaigne mein erstes Bild, das ich im Pariser Salon 1880 ausstellte, la Chanteuse, gemalt — Munkácsy war so freundlich, mir das Atelier für einige Monate zu überlassen. — Er kam in dieser Zeit der liebenswürdigsten Weise hie und da zu mir und lehrte mir die so einfache, aber doch nicht genug befolgte Regel, alles und jedes, was zu einem Bilde gehörte, nicht bloss die Figuren, sondern auch die Gegenstände, kurz alles, was auf dem Bilde vorkam, direkt vor der Natur zu studieren. Das habe ich seitdem nicht aus der Acht gelassen. Das Bild hatte nachgerade im Salon einen unerwarteten Erfolg, wurde bemerkt und günstig kritisiert und fand schliesslich auf Munkácsys freundliche Empfehlung einen Käufer. In seinem Hause war er sowie auch seine Gemahlin von grösster Liebenswürdigkeit und Gastfreiheit. Ich entsinne mich einer grossen Soirée, wo es von Herzögen, Ministern, auch vielen Künstlern wimmelte. Bastien Lepage fiel mir besonders auf durch die grosse Aufmerksamkeit, die Munkácsy für diesen hatte. Er schätzte ihn unter den französischen Malern besonders, ich muss gestehen, dass ich damals nur sehr wenig von ihm wusste und gesehen hatte und dass das Wenige mir, im Banne der Munkácsy'schen Kunst, nur sehr wenig gefiel.

Im Sommer 1880, als Munkácsy das Bild Christus vor Pilatus malte, musste ich auf eine weitere Unterweisung von seiner Seite verzichten, er war zu beschäftigt, doch sah ich ihn, wie ich schon gesagt, häufig vor seinem angefangenen Bilde, auch häufig in seinem Hause oder im Hause des Malers Eug. Jettel, mit dem er ganz besonders befreundet war.

Seit meinem Pariser Aufenthalt bin ich mit Munkácsy nie wieder länger zusammen gewesen, auch bin ich nie wieder seitdem in Paris gewesen. Unser Verkehr hat sich nur auf seltene schriftliche Nachrichten beschränkt, die mir aber zu meiner Freude offenbar machten, dass er mit Sympathie und Interesse an meinen künstlerischen Bethätigungen teilnahm.

Ich habe niemals ein Hehl daraus gemacht, dass ich ihm sehr viel verdanke, da er mir den schwierigen Schritt von einem kunstfreudigen Dilettantismus zur Kunst zu thun half. Sein sehr anregendes Beispiel, die Stunden in seinem Atelier, wenn ich ihm bei der Arbeit zuschaute, seine Belehrungen halfen mir damals in Paris entschieden sehr viel mehr als alles, was ich vorher in München betrieben hatte, die Freundlichkeit, mit der er sich des vollständig unbekannten Kollegen angenommen hat, kann ich niemals genug anerkennen. Wenn ich auch seitdem in meiner eigenen Kunst sehr weit von der seinen abgewichen bin und die frühere Abhängigkeit von ihm wohl kaum noch heraustritt, so habe ich für ihn und seine Kunst noch immer die grosse Sympathie und habe für viele seiner Schöpfungen dieselbe Bewunderung noch heute, wie ich sie damals als junger Maler dem Meister gegenüber mit Begeisterung bezeugte.

In meiner Wohnung habe ich ein Werk Munkácsys, das Porträt einer ungarischen Tragödin, das mir vor einigen Jahren ein Münchner Kunsthändler überlassen hat. Die schönen warmen und tiefen Farben des Bildes erfreuen mich wie damals, als ich den »Pilatus« anstaunte. Es scheint bald nach der Zeit des Pilatus entstanden zu sein.

VENETIANISCHER BRIEF

Noch war die angstvolle Aufregung, in welche Venedig durch den Einsturz des Campanile versetzt wurde, nicht gewichen; da bekam sie neue Nahrung, durch den gefürchteten Einsturz des Campanile der Kirche S. Stefano, eines der höchsten der Stadt, dessen bekannte starke Neigung in den letzten Jahren bedrohlich zugenommen hat. Sie betrug 1,65 und hat nun weitere acht Centimeter in den letzten Jahren zugenommen. Es wurden sämtliche Wohnungen in der Nähe des Turmes geräumt. — Ruhige Besonnenheit kehrte jedoch in die Gemüter zurück, nach dem ersten Alarme. Die Abtragung des Turmes schien nun beschlossen, und man begann mit den Vorarbeiten hierzu. Der Campanile von S. Angelo stürzte im vorigen Jahrhundert ein, nachdem der Versuch, ihn lotrecht zu stellen, gelungen schien; derjenige der Carita, stürzte in den Canal Grande, andere wurden damals zur Hälfte abgetragen. Der Turm von S. Stefano stammt in seiner jetzigen Gestalt aus dem Jahre 1544. Auf den uralten morschen Unterbau häufte man damals eine allzugrosse Last, welche dieser nun heute nicht mehr zu tragen im stande ist, und ganz wie bei S. Marco, der Hauptgrund des gefürchteten Einsturzes ist. Ohne das Unglück von S. Marco hätte sich wohl zunächst niemand

um den Zustand des Campanile von S. Stefano und der anderen Baudenkmale gekümmert. Der Architekt Boni ordnete sofort Untersuchungen an, welche noch fortdauern. Eine Menge dringendster Restaurationen wurde beschlossen. Da nun durch diese energische Inangriffnahme alle Schäden gleichzeitig zu Tage kommen, konnte es wohl den Eindruck machen, als ob nun mit dem Markusturm plötzlich alle hiesigen Bauwerke ins Wanken geraten seien. Da man sich von seiten der verflossenen Baubehörde nur um das Zunächstliegende kümmerte, so gerieten eine ganze Anzahl kleinerer Kirchen und deren Glockentürme in gefahrdrohende Vernachlässigung. Wir würden ohne den Einsturz des Markusturmes wohl in Bälde, irgend einem anderen Unglück gegenüber gestanden haben. Das Verkennen der dargelegten Umstände liess sogar im Auslande die Meinung aufkommen, dass unterirdische Senkungen durch ganz Venedig an allem Unglück Schuld seien; ja man brachte sogar den Ausbruch des Pelée damit in Verbindung. Man darf nicht vergessen, welch hohes Alter die meisten hiesigen Baudenkmale in ihren ersten Fundierungen haben, und welche Summen erforderlich wären, alles und jedes im stande zu halten. Beläuft sich doch die Zahl der der bisherigen Bezirksbaubehörde zur Überwachung unterstellten Baudenkmäler auf 1111, den Dogenpalast, Markuskirche, Prokuratien und ehemalige Bibliothek nicht mit eingerechnet. Für die Instandhaltung dieser kolossalen Masse des Wertvollsten standen nur 13500 Lire und zwei Architekten zur Verfügung. Erst beim Alarm wegen der Gefahr des Dogenpalastes 1899 wurde ein dritter Architekt beigegeben. Ob nun die Regierung den Beutel weiter öffnen wird? Italien thut ein Kunstministerium Not, so wie bisher kann es nicht weiter gehen. Boni ist zu seinen Ausgrabungen zurückgekehrt. Was eine einheitliche Leitung bedeutet, hat dieser junge Mann in den drei Monaten seiner hiesigen Anwesenheit bewiesen, bei der nun beendeten Aufräumung des Trümmerfeldes auf dem Markusplatze und allen seinen sonstigen Anordnungen. Alle vier Bronzestatuen der Loggetta wurden gefunden, freilich in schrecklichem Zustande. Ausser der grossen Glocke, welche unversehrt geborgen wurde, wurden nur Scherben der anderen gefunden. Der dem Turme zunächst stehende Flaggenhalter, der bis oben verschüttet war, ist vollkommen erhalten und freigelegt worden. Dass er nicht gelitten und seine Basis keine Senkungen zeigt, ist fast wunderbar. Mit der grössten Schwierigkeit und Vorsicht wurde die Ecke der so stark beschädigten Bibliothek freigelegt und gesichert; die Ecke steht vollkommen lotrecht und auch die neuen Prokuratien zeigen keine Senkungen. Dagegen sind die alten Prokuratien in gefährlichem Zustande, doch nicht erst seit dem Einsturze des Turmes. Unter allen Gebäuden Venedigs ist dieser Bau derjenige, der am meisten Verlegenheiten bereitet. Er müsste wieder Privatwohnung werden. Das Gewicht des Archivs der Versicherungs-Gesellschaft, sowie die Glas- und Marmorwaren Testolini's werden ihn zu Grunde richten. Gegenwärtig restauriert man in umfassender Art. Bezüglich der Beisteuer für Wiederaufbau des Turmes und »der Loggetta« an derselben Stelle und in derselben Form, ist mitzuteilen, dass die hierzu bestimmte Summe sich bis heute auf L. 1 443 003 beläuft. Der König gab L. 100 000. Bekanntlich hat sich die Schenkung jenes Morosini in New-York von L. 500 000 als der thörichte Scherz eines geschmacklosen Spassvogels erwiesen. Morosini gab L. 2500. Viele haben grössere Summen mit dem Bemerken gezeichnet, dass sie bis zur Vollendung des Turmes jedes Jahr am 14. Juli dieselbe Zahlung wiederholen werden. In ähnlicher Weise, wenn auch bescheiden, ist die Beisteuer der italienischen Künstlerschaft gesichert. Mittlerweile hat man die Meinungsäusserungen der bedeutendsten Künstler aller Länder für und gegen den Wiederaufbau des Turmes gehört. Wer Venedig genau kennt und liebt, muss auf Seiten derer sein, die das unvergleichlich schöne Städtebild, besonders von der Wasserseite her, wiederhergestellt wissen möchten. Doch sei die Meinung, welche sie will: Der Wiederaufbau ist beschlossene Sache. Es lässt sich nicht sagen, wie sehr der Campanile der Piazza fehlt. Besonders von der Seite des Uhrturmes her gesehen, ist eine hässliche Lücke entstanden zwischen Bibliothek und neuen Prokuratien. Ich brauche jedoch nicht zu wiederholen, was aufs glänzendste durch vortreffliche Federn schlagend bewiesen wurde. Einige der hervorragendsten Architekten Münchens haben ja den Venezianern vollkommen aus der Seele gesprochen. Die Arbeiten auf der Unglücksstätte sind so weit geführt, dass nur noch die etwa 9 Meter hohen letzten Überreste der Turmbasis aufrecht stehend vorhanden sind. Die ganze Schuttmasse wurde in drei Qualitäten gesondert: der eigentliche Schutt wurde ins Meer versenkt, während die grossen noch gebundenen Massen, die Blöcke des Backsteingefüges nebst Säulenfragmenten in den Volksgärten zu einer malerisch sich auftürmenden Masse vereinigt werden sollen, und zur Erinnerung an das Bauwerk dienen werden. Die noch verwendbaren Versatzstücke wurden auf der Insel S. Giorgio Maggiore deponiert. Alles, was der Loggetta angehörte, im Hofe und den Magazinen des Dogenpalastes. Alle römischen Ziegel, deren viele mit bisher unbekannten Stempeln zum Vorschein kamen, wurden sorgfältig aufbewahrt. Gegenwärtig erwartet man die Regierungskommission, welche die letzten Überbleibsel des Turmes untersuchen soll, um die Verantwortlichkeit festzustellen. Es wird dies unmöglich sein den jammervollen Resten gegenüber, welche aus den drei Stufen der ringsumlaufenden Basis bestehen und der ungefähr 8 Meter hohen inneren Rückwand der Loggetta mit der Nische, in welcher die Terrakotta-Madonna Sansovino's ihren Platz hatte, welche in ungefähr 1300 Stücke zermalmt gefunden wurde. Ein am Etruskischen Museum in Florenz angestellter Herr Zei ist hierher berufen und verspricht die Madonnengruppe wieder aus den Trümmern zusammenzusetzen. (Vor zwei Jahren ist es ihm geglückt, die zertrümmerte François-Vase wieder herzustellen.) Von der allergrössten Wichtigkeit ist, dass nun, nachdem der Turmüberrest, ganz freigelegt, umschritten werden kann, sich davon zu überzeugen, wie die Fundamente in keiner Weise nachgegeben haben, denn die drei mächtigen Stufen der Basis sind völlig erhalten und ringsum vollkommen horizontal in ihrem festen Gefüge verblieben. Somit ist alles Gerede über Senkungen des Untergrundes widerlegt. Die übertriebenen Berichte hierüber in den auswärtigen Zeitungen sind als geradezu lächerlich zurück zu weisen, können Venedigs Wohlstand jedoch sehr schädigen. Bezüglich des Einsturzes des Markusturmes wird man sich immer klarer darüber, dass nicht Altersschwäche den Koloss zu Fall gebracht hat, sondern Vernachlässigung, und die letzten groben Sünden gegen seine Festigkeit. Wenn einst aus den gewaltigen Ziegelblöcken jenes Denkmal in den Giardini Publici errichtet sein wird, werden alle diejenigen, welche jetzt keine Gelegenheit hierzu hatten, sich durch den Augenschein überzeugen können, dass das Mauergefüge des Turmes noch lange den Zeiten getrotzt haben würde, ohne jenen gefahrvollen 7 Meter langen Einschnitt an der Basis, von welchem ich seinerzeit berichtete.

Es ist nötig nochmals auf den Glockenturm S. Stefano zurückzukommen. Sein Schicksal nimmt noch immer alles Interesse in Anspruch. Die von der Regierung eingesetzte Kommission hatte seine sofortige Abtragung befohlen.

Man begann sofort mit dem Stützen der unteren Teile des Turmes gegen den Kanal, Arbeiten, welche in jedem Falle der Abtragung vorauszugehen hatten. Bald jedoch erkannte man, dass der Befehl zur Abtragung unter dem Eindruck der Panik erfolgt war, und es machte sich in der Bürgerschaft die Rückkehr zu ruhiger Überlegung Platz, nachdem der Turm keine weiteren Zeichen schnell bevorstehenden Einsturzes zu erkennen gab. Man wollte um jeden Preis das altehrwürdige Bauwerk erhalten. Auf den Ausspruch der Baukommission legte man, seitdem sie bei S. Marco sich solche Irrtümer zu schulden hat kommen lassen, kein Gewicht mehr. Dieses Misstrauen fand seinen Ausdruck im Beschlusse des Stadtrates, dem Regierungsdekret keine Folge zu leisten. Noch ist man mit den umfassenden Sicherungsarbeiten am Turme beschäftigt und es scheint alle Gefahr beseitigt. In gewissen Abständen werden starke Eisenbänder um den Turm gelegt und eben jetzt ist eine Denkschrift mit Illustrationen erschienen, in welcher der oft genannte alte Bauführer Vendrasco seinen Plan zur Wiedergeraderichtung des Turmes darlegt.

Die grossen Sicherungsarbeiten am Turme der Frarikirche, S. Giov. e Paolo und ganz besonders die umfassenden Restaurationsarbeiten, denen der Dogenpalast an gewissen Stellen von Neuem unterzogen werden musste, sind von solcher Wichtigkeit, dass ich denselben in einem weiteren Berichte gerecht zu werden hoffe.

Im Dogenpalaste, wo die jahrelangen grossen Restaurationen ihrem Ende entgegen zu gehen schienen, hat man nun mit neuen umfassenden Arbeiten begonnen. Der ehemalige Bauführer, der alte Vendrasco, hatte schon vor acht Jahren die Mauer, auf deren Fläche das Riesenbild Tintoretto's angebracht ist (Das Paradies), für den wunden Punkt des Palastes erklärt, welcher noch erübrige von Grund aus kuriert zu werden. Man hat damals nicht auf ihn gehört, jetzt ist man genötigt mit grösseren Schwierigkeiten von dort aus vorzugehen. Die ganze Ecke des Palastes, welche den Lesesaal der Marciana enthielt, mit allen um- und darunterliegenden Räumen, musste endlich von der enormen Last der Bücher befreit werden, und, da die Zecca durch Verschleppung der Arbeiten noch immer nicht bereit ist den Bücherschatz aufzunehmen, dieser in den Parterreräumen des Dogenpalastes untergebracht werden. Die wertvollsten Bücher, jene der Sala Bessarion, sind nun eingepackt, und wer weiss auf wie lange unzugänglich geworden, zusammen mit unzähligen anderen wichtigen Teilen der berühmten Bibliothek. Ein kleiner Lesesaal ist notdürftig eben dort hergestellt worden. Oben dröhnt es von der Arbeit der Zimmerleute und Tischler, welche mit Abtragen aller Dekorationen und mit dem Stützen der Räume beschäftigt sind. In dem Saale des Grossen Rates ist der Thron des Dogen mit seinem Podium von der Wand entfernt worden, und man schickt sich jetzt an Tintoretto's Riesenbild abzunehmen. Schon sind die unteren Teile der grossen Freske des Guariento zum Vorschein gekommen, wenn auch durch den bedenklichen Zustand der Mauer in Fragmenten. Es sind zwölf prächtige Engelsgestalten, in ganzer Figur sitzend, mit musikalischen Instrumenten. In den nächsten Tagen wird dieses grosse Freskobild, dass das jetzt lebende Geschlecht gewiss nicht erwarten konnte zu sehen, aufgedeckt sein. Nur Kunstbeflissene, Historiker wussten, dass diese Freske unter Tintoretto's Bild verborgen ist. Ob nun bei der Restauration der Mauer die letzten Reste der Freske verschwinden werden? Höchst wahrscheinlich. Ebenso wenig ist auch nur entfernt zu erraten, wie lange die umfassenden Arbeiten in allen diesen Räumen währen können.

Chiesa dei Frari. Die sehr starke Neigung des mächtigen Glockenturmes dieser Kirche gab nach dem Einsturze des Markusturmes zu grossen Besorgnissen Veranlassung. Man nahm sofort Verstärkungsarbeiten an dessen Fundamenten vor, um weiteren Senkungen vorzubeugen. Viele Grubenhohlräume ringsum wurden mit schweren Massen ausgefüllt, Untermauerungen ausgeführt u. s. w. Man machte bei dieser Gelegenheit die Entdeckung einer Süsswasserquelle, welche unter dem Turme entspringt. Man entdeckte ausserhalb überdies zwei schön erhaltene Sarkophage aus den Jahren 1321 bis 1322, mit schöner gotischer, erhabener Aufschrift. Sie enthielten die Gebeine zweier Patrizier aus mittlerweile erloschenen Geschlechtern. Man entschloss sich von Seiten der Regierung, angesichts der grossen Kosten, welche all diese Arbeiten verursachen, an den Nachmittagen Eintrittsgeld für die Besichtigung der Kirche zu erheben; und ebenso an den Vormittagen für den nun abgeschlossenen Chor und Zentralteil derselben, wohin alle wichtigen Bilder aus Kirche und Sakristei verbracht sind, denn auch diese letztere ist eingerüstet. Das kolossale Gewicht der Akten, des Archivs über dem Gewölbe der Sakristei, schädigte dieses dergestalt, dass auch dort grosse Sicherungsarbeiten im Gange sind. Es wird also auf lange Zeit hinaus der ungestörte Genuss der Kunstwerke und der Schönheit der Kirche selbst stark beeinträchtigt sein.

SS. Giovanni e Paolo. Bezüglich der Gefahr, welche plötzlich dieser Kirche zu drohen schien, sei hier mitgeteilt, dass eines der kleinen Säulenkapitelle von der Teilung des grossen mit Glasmalereien geschmückten Fensters, über dem Portale des rechten Querschiffes, herabstürzte. Grosse Panik verursachte dies während des Gottesdienstes. Man stellte in der Folge fest, dass weitere Gefahr ausgeschlossen ist, und begann auch dort mit den Sicherungsarbeiten. Das ganze Fenster muss auseinander genommen werden. Gelegentlich der Untersuchungen durch die ganze Kirche, wurden grosse Schäden festgestellt. Wer die Kirche kennt, wird sich der schiefen Säule erinnern zunächst der Sakristeithüre. Es war bei der lange Jahre dauernden Restauration der Kirche nicht möglich gewesen, diese Säule gerade zu richten. Man begnügte sich mit komplizierter Verankerung. Jetzt erst hat sich unverhofft herausgestellt, wodurch die Senkung jener Säule und des ganzen Teiles der Kirche bedingt ist: Dem Beauftragten des Boni kam es in den Sinn, die hinter dem Altar der Sakristei befindliche Bretterwand herabnehmen zu lassen. Man entdeckte eine Nische, welche zu einem Korridor führt, von welchem man keine Ahnung hatte, und welcher zu einer versteckten Thüre, nach der Kirche zurückführt. Besagte Nische mit Korridor hatte zu zwei Drittel die Mauerstärke geschwächt, so dass diese dem Schub nicht mehr Widerstand entgegenzusetzen vermag, und so die stets stärkere Neigung verursachte. Zu erwähnen ist noch, dass auch S. Zaccaria dringender Restauration bedürftig erkannt wurde. Aus S. Maria Materdomini müssen alle Gemälde schleunigst entfernt werden. Der Turm von S. Giobbe, S. Staë, S. Gallo, sowie der von S. Barnaba, einer der altehrwürdigsten Venedigs, müssen gesichert werden. Der Dom in Torcello ist geschlossen wegen gefahrdrohenden Zustandes des Glockenturmes. Wollte man nun all das, was an all den altersschwachen Bauwerken geschehen muss, gleichzeitig in Angriff nehmen, so würde eine ganze Schar Architekten nötig sein. *AUGUST WOLF.*

NEKROLOGE

Soeben erhalten wir die Nachricht vom Tode des bekannten französischen Kunstgelehrten **Eugen Müntz.** Er stammte aus dem Elsass und hat ein Alter von nur 56 Jahren erreicht. Über den Wert seiner Leistungen wird sich ein Fachgenosse hier demnächst aussprechen.

Florenz. Am 21. Oktober starb hier der Maler Francesco Vinea. Seine rosig gefärbten Bilder waren in Berliner Ausstellungen und in den Kunsthandlungen wohl bekannt. Die Florentiner Künstlerschaft bereitete dem ehemaligen Präsidenten des Circolo artistico ein ehrenvolles Begräbnis. *G. Gr.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Kopenhagen. Ein Jahr ist noch nicht vergangen, seitdem ich den Lesern der Kunstchronik über die neue, für Kunstzwecke bestimmte Millionengabe des Herrn Carl Jacobsen eine vorläufige Mitteilung machte; schon jetzt bin ich wiederum in der Lage, von einer grossartigen, der dänischen Allgemeinheit zugedachten Schenkung berichten zu können: Herr Rentier Heinrich Hirschsprung wird seine überaus reiche Gemäldesammlung dem Staate übertragen, indem er nur die Bedingung aufstellt, dass für dieselbe ein passendes Museumsgebäude eingerichtet wird.

Die Hirschsprunggalerie enthält beinahe ausschliesslich Kunstwerke dänischer Künstler, deren Wirksamkeit nach dem Auftreten Eckersberg's, dem Begründer der nationalen dänischen Malerkunst, fällt. Im Laufe von ungefähr dreissig Jahren hat Herr Hirschsprung mit einem grossen Aufwande von Geld und mit nicht geringerem Talent und Glück eine Reihe von Bildern erworben, die sich von dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bis an die jetzigen Tage zieht und in welcher beinahe alle einigermassen bedeutende Maler seines Vaterlandes durch Leistungen ersten Ranges, viele sogar durch ganze Suiten, vertreten sind; wird man auch einzelne Lücken nachweisen können, sind diese doch durchgängig von geringerer Bedeutung und werden sich im Laufe der Zeiten ohne grössere Schwierigkeit ausgleichen lassen. Die Hauptsache ist, dass die auf mehrere Millionen Kronen geschätzte Sammlung vieles von der höchsten Bedeutung für das Studium der dänischen Kunst enthält, dass sie die schon vorhandene Nationalgalerie aufs glücklichste suppliert, und dass sie neben den vielen vollständig durchgeführten Gemälden eine Menge von trefflichen und für die Auffassung der respektiven Künstlerindividualitäten überaus bedeutsame Naturstudien einbefasst. Von Ölgemälden verzeichnet der schön ausgestattete und mit vielen gelungenen Reproduktionen versehene Katalog 436; dazu kommen noch 1200 Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen und als eine Art von Appendix ungefähr 200 Skulpturen — einzelne Arbeiten in Marmor und Bronze, mehrere Originalmodelle und Abgüsse und eine reiche Kollektion von hochinteressanten Thonskizzen.

Von den älteren Malern — denjenigen, deren Blütezeit vor oder um 1870 fällt — sind C. W. Eckersberg, Köbke, Lundbye, Constantin Hansen und Marstrand aufs trefflichste vertreten. Von dem erstgenannten begegnen uns in der zur Zeit öffentlich zugänglichen Ausstellung der ganzen Sammlung einundzwanzig Gemälde, welche zusammen genommen von der fast unfehlbaren Formenkenntnis, des klaren, fein gestimmten Kolorits und der ganzen zuverlässigen, oftmals etwas nüchternen Auffassung des Altmeisters eine genaue und umfassende Vorstellung geben; neben den mit ausgezeichneter Zartheit durchgeführten kleinen Architektur- und Seebildern heben sich besonders die lebensgrossen Porträts eines Kopenhagener Kaufmannes und seiner Gattin, sowie das kleine Bildnis von Thorwaldsen's Geliebter, Anna Maria von Uhden, geb. Magnani, hervor. Von C. S. Köbke, dessen Landschaften und Architekturgemälde nicht weniger als seine in psychologischer Beziehung sehr interessante Porträts durch schlichte Auffassung, ausgezeichnete Formengebung und geistreiche Pinselführung ihrem Urheber einen Platz unter den besten aller Zeiten sichern, besitzt die Sammlung zwölf Bilder, von Joh. Th. Lundbye, als Tier- und Landschaftsmaler gleich hervorragend, dreizehn Gemälde und nicht weniger als 600 Handzeichnungen von bezauberndem Liebreiz und einer schwerlich zu übertreffenden Sicherheit und Schönheit der Mache. Von dem genialen Kompositör und glänzenden Humoristen Marstrand finden wir 32 Gemälde und Ölskizzen nebst 88 meistens ganz köstlichen Zeichnungen; auch Dalsgaard, Exner und J. Roed, sowie die Landschaftsmeister P. S. Skovgaard und V. Kyhn lernt man in der Hirschsprunggalerie eingehend kennen. Einen Schwerpunkt der Sammlung machen doch die vielen Hauptwerke der in der Nationalgalerie durchgängig ungenügend repräsentierten Maler der jüngeren Generation aus. Vor allem der jetzt weltberühmte P. S. Kröyer — 40 Gemälde, darunter mehrere Hauptwerke, 70 Zeichnungen und einige prächtige Porträtbüsten —, dann Meister wie Viggo Johansen, Wilhelm Hammershöj, Julius Poulsen, Joachim und Niels Skovgaard, Viggo Pedersen und viele andere.

Leider darf es sich nicht verneinen lassen, dass sich in der Kopenhagener Presse einige Stimmen erhoben haben, um die Erfüllung der für die Abtretung der Sammlung aufgestellten Bedingung abzuraten; die Regierung hat sich über die Sache noch nicht geäussert. Hoffentlich wird sie doch in Ordnung kommen; es würde in allen wirklich kunstliebenden Kreisen Dänemarks nicht nur als eine wirkliche Trauer, sondern auch als eine Schmach gefühlt werden, wenn man aus missverstandenen ökonomischen Ursachen ein Anerbieten wie das hier vorliegende zurückweisen würde. Um das Unterbringen der Sammlung in dem schon existierenden Kunstmuseum wird wohl keine Rede sein können. Als dieses Gebäude vor wenigen Jahren aufgeführt wurde, zeigte es sich gleich zum Anfang für die Aufnahme der vorhandenen Kunstwerke zu klein! Jetzt geht man mit dem Gedanken um, behufs Überdeckung zweier Hofräume mehr Raum zu verschaffen; eine Lösung der Hirschsprungfrage wird man allerdings schwerlich dadurch finden. *Sigurd Müller.*

Mailand. In wenig anderen Städten Italiens werden die Kunstschätze heute so gehütet und in so musterhafter Weise dem Publikum dargestellt wie in Mailand. Was Corrado Ricci in der Neuordnung der Brera geleistet hat, ist ebenso erfreulich wie Luca Beltrami's monumentale Restauration des Kastells. War es früher schwer und ermüdend, sich in den für so viele Gemälde zu beschränkten Räumen der Brera zurechtzufinden, so ist heute ein Besuch dieser herrlichen Gemäldegalerie ein völlig ungetrübter Genuss. Alle Schulen sind getrennt und geordnet. Raffael's Sposalizio ist ganz für sich aufgestellt, die schönen Fresken Luini's kommen jetzt erst voll zur Geltung. Eine besondere Anziehungskraft haben Bramante's Fresken der »Maestri d'Arme« aus der Casa dei Panigarola in San Bernardino in Mailand. Es sind ihrer acht und alle sind auf Leinewand übertragen und verhältnismässig gut erhalten. In einer sorgfältigen Studie hat Corrado Ricci die herrlichen Bilder — meist Brustbilder jüngerer oder älterer Kriegsleute — publiziert und ihre allgemein angenommene Herkunft aus der Werkstatt Bramante's nachgewiesen. Er darf mit Recht stolz auf diese einzigartige Erwerbung sein, um die ihn jede Galerie Europas beneiden kann. Die Riesendimensionen einzelner Gemälde haben es wohl mit sich gebracht, dass ihnen kein besserer Platz zu teil werden konnte. So hängt Bramantino's grossartige Kreuzigung in einem grossen Saal von Seicentisten, und eine reizende Madonna desselben Meisters müssen wir in der dunklen Galerie gleich neben dem Eingang suchen.

Gerade Bramantino aber verdiente besondere Rücksichten in Mailand, und man möchte ihm wie Bramante ein eigenes Zimmer wünschen, in dem er den Zauber seiner eigenartigen Kunst voll entfalten könnte. Die Publikation eines kritischen Kataloges von Corrado Ricci's Hand ist in kürzester Frist zu erwarten und damit hat die organisatorische Thätigkeit des Direktors der Brera zunächst ihren Abschluss erreicht. — Mitten im Schaffen steht dagegen noch Luca Beltrami in seiner Restauration des »Castello di Milano«, das schon heute eine der grössten Sehenswürdigkeiten Italiens genannt werden kann. Schon die »Sala delle Asse« bietet in ihrer jüngst vollendeten Dekoration eine der schönsten und eigenartigsten Beispiele einer Zimmerdekoration der Renaissance. Allerdings ist alles, was wir sehen, modern, und sowohl die Inschrifttafeln, als auch das Wappen der Sforza an der Mitte des Gewölbes fügen sich weder in Form, noch in Farbe ganz harmonisch in das Laubwerk ein, aber als Ganzes wirkt dies als eine riesige Laube behandelte Gewölbe doch unvergleichlich. In etwa dreiviertel Höhe der Mauer steigen die Baumstämme empor und breiten ein üppiges, dunkelgrünes Blätterdach über den Beschauer aus. Um die Monotonie des Laubwerks zu durchbrechen, sind goldene Schnüre in zierlichen Verschlingungen — die Imprese der Vincischule — durch die Äste gezogen, und so funkelt und leuchtet es im Grünen, als drängten sich goldene Sonnenstrahlen durch das Laub. Welch ein beglückend kühler Aufenthalt muss dies weite, hohe Gemach an heissen Sommertagen gewesen sein, wie vollendet ist die Täuschung auch heute noch gelungen, nach spärlichen Freskenresten und einigen Zeichnungen Lionardo's ausgeführt! Fussboden und Holztäfelung des einzigartigen Raumes sollen demnächst in Angriff genommen werden. Auch ist zu hoffen, dass bald neue Säle sich dem Publikum erschliessen werden, vor allem die Sala del Tesoro, mit den schon von Müller-Walde entdeckten Malereien. Es ist zunächst wohl nur ein frommer Wunsch, einmal alle Museen Mailands — Brera und Poldi-Pezzoli einge schlossen — in diesen herrlichen Räumen zu vereinigen. Aber der Gedanke wird gewiss Beifall finden, und Luca Beltrami wäre der Mann, ihn zur Ausführung zu bringen.

E. St.

Turin. Der vielumstrittene »Cupido Michelangelo's« ist vor kurzem aus dem dunklen Magazin des Museums entfernt und im ersten Stock des Palazzo dell' Accadémia delle Scienze mitten in einem der grossen Säle der Ägyptischen Abteilung aufgestellt worden. Damit ist ein sehnlicher Wunsch aller derer erfüllt, die in dem schlafenden Amor die antike Fälschung Michelangelo's erkennen wollen, welche der Kardinal von San Giorgio erwarb. Damit ist aber auch allen Forschern Gelegenheit geboten, die kleine Marmorstatuette im hellsten Tageslicht genau zu untersuchen, und es muss fraglich erscheinen, ob ihre Resultate immer zu Gunsten der Echtheit dieses »Michelangelo-Werkes« ausfallen werden. *E. St.*

Wien. Die *Wiener Secession* eröffnet anfangs November ihre *15. Ausstellung.* Die ordentlichen Mitglieder der Vereinigung werden, bis auf wenige Ausnahmen, auf derselben nicht vertreten sein, da im Frühjahr eine umfassende, rein österreichische Ausstellung stattfindet, für welche ihre Arbeiten reserviert bleiben. Die bevorstehende *Herbstausstellung* wird fast nur Werke fremder Künstler enthalten und zwar in der Hauptsache geschlossene Kollektionen. Der grosse Mittelsaal ist *Graf Kalckreuth* (Stuttgart) eingeräumt; einige dreissig Gemälde desselben, meist neuesten Datums, ergänzt durch Privat- und Galeriebesitz, werden vereinigt sein. Ein anderer Saal wird eine gewählte Kollektion von *Wilhelm Leibl †* enthalten; auch für diese sind Bilder aus Staatsgalerien, wie der Münchner Pinakothek, herangezogen. Der Saal wird von Architekt Plečnik dekoriert. Alsdann hat die *Secession* für ihren Ehrenpräsidenten, *Rudolf von Alt,* der in diesem Sommer seinen 90. Geburtstag gefeiert hat, einen Saal reserviert; in demselben werden Stichproben aus seinen verschiedenen Epochen, von den dreissiger Jahren angefangen, zu sehen sein. Professor Koloman Moser wird den Raum entsprechend der Individualität Alt's dekorieren. Der grosse rückwärtige Saal ist der *polnischen Künstlervereinigung »Sztuka«* in Krakau überlassen, die hier zum erstenmal als geschlossene Gruppe auftritt; der Saal wird die Gemälde und Plastiken derselben enthalten und wird auch in national-polnischem Charakter ausgestattet sein. Zwei grosse Säle sind für *Plastik* und *Kunstgewerbe* reserviert; und zwar werden die deutschen Bildhauer Hahn, von Gosen, Taschner, Wrba und auch einige *allererste Franzosen* mit Kollektionen auftreten. Schliesslich wird die junge Wiener Künstlervereinigung *»Wiener Kunst im Hause«* zwei eigens für diese Ausstellung gemachte Interieurs ausstellen. Die Mitglieder dieser Vereinigung sind Schüler der Professoren Hoffmann, Moser, Baron Myrbach und Roller an der Kunstgewerbeschule; man wird bei dieser Gelegenheit zum erstenmal die Früchte der modernen Kunstbewegung in Wien an der jüngsten Generation studieren können. Die künstlerische Oberleitung der Ausstellung liegt in den Händen des Architekten Leopold Bauer. Die Ausstellung wird von Anfang November bis Ende Dezember dauern.

Halle. Die Ausstellung von alten Kunstwerken aus Hallischem Privatbesitze ist dieser Tage in der Kohlschütterschen Villa (Karlstrasse) eröffnet worden. Bericht für die nächste Nummer vorbehalten.

Zur Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung 1902. Am 15. Oktober wurde die Karlsruher Jubiläums-Kunstausstellung mit einem kurzen Festakt geschlossen. Die Ausstellungsleitung darf auf einen ganzen und grossen Erfolg zurückblicken. Der erste Präsident der Ausstellung, Professor Ludwig Dill, hatte es im Verein mit den ihm zur Seite stehenden Künstlern verstanden, das Programm: eine Elite moderner Kunst zu schaffen, in mustergültiger Weise durchzuführen und die massgebende Kritik des In- und Auslandes hat dies rückhaltlos anerkannt und namentlich auch die vorbildliche Bedeutung dieser Veranstaltung mehrfach betont. Dem entspricht denn auch der äussere Erfolg, wie er sich in der das Doppelte der ursprünglich vorausberechneten Höhe weit übersteigenden *Frequenzziffer* ausspricht. Der *Verkauf der Kunstwerke* ergab die Gesamtsumme von 271750 Mark, wovon 228161 auf die Malerei, 34620 auf die Plastik, 3161 auf die Graphik und 5708 auf das Kunstgewerbe entfallen. Die Ausstellung bedeutet insofern auch eine Epoche in der Geschichte der grossherzoglichen *Kunsthalle,* als für diese Sammlung bisher in der modernen Abteilung ausschliesslich Werke deutscher und zwar im wesentlichen badischer Künstler erworben wurden. Aus der vom Staat für Galerieerwerbungen ausgesetzten Summe wurde diesmal auch ein beträchtlicher Teil auf das Ausland verwandt. Es wurden angekauft und der Grossherzoglichen Kunsthalle einverleibt: *Gemälde:* von *Karlsruhern* Dill, Gewitter im Moor, Keller, Böcklin's Grab, Schönleber, Einfahrt in den Hafen, Weishaupt, Viehherde im Wasser, Fehr, Dämmerung, Nagel, Märzmorgen, Kampmann, Schneelandschaft, Stromeyer, Früchtestillleben, ferner von nichtbadischen *deutschen* Künstlern Stuck-München, Florentinerin, Böhle-Frankfurt, Selbstbildnis, Albert Lang-München, Weibliches Bildnis, Haider-München, Frühlingsgewitter, Hirth du Frênes-München, Leibl und Sperl im Segelboot, Moll-Wien, Aus der Wiener

Hofbibliothek, von *Franzosen* Ménard-Paris, Urteil des Paris, Cottet-Paris, Trauer, von *Engländern* Walton-London, Die Sonnenuhr, Kennedy-Glasgow, Heuabladen, und Walter Crane-London, Das Schicksal der Persephone; *Skulpturen:* Herm. Volz-Karlsruhe, Reue, Lagae-Brüssel, Vader en Moder (Bronzedoppelporträt) und Sühne, Bermann-München, Eva und Flossmann-München, Mariele (Kinderbüste). Ferner wurde der Galerie ein von privater Seite angekaufter Blanche-Paris, Die Damen C. beim Thee, überwiesen und von dem bisherigen Besitzer die Giardiniera, von Hans Thoma geschenkt. Letztere Erwerbung ist um so wichtiger, als Hans Thoma in der Karlsruher Galerie bisher nur mit einer Landschaft aus seiner späteren Zeit vertreten war, während die für seine Bedeutung so ausschlaggebende Epoche der achtziger Jahre bis jetzt gefehlt hatte. *K. W.*

DENKMALPFLEGE

Trient. Laut dem »N. Wiener Tagbl.« vom 17. Oktober hat Konservator Schmölzer über den Verfall des Kastells del Buon Consiglio einen Bericht erstattet, der Gegenstand einer Beratung der Centralkommission gewesen ist. Die Malereien in der Loggia zeigen infolge der Feuchtigkeit zunehmende Schäden, das Dach über dem Bibliothekssaal ist undicht, die Stuckdekoration der Palastkapelle springt ab, der Fries vom Dosso Dossi im Treppenhaus des zweiten Stockwerks drohe sich vom Malgrunde loszulösen. In der Loggia des Löwenhofes sind an einer Figur des Phöbus an der Decke drei ganz frische Schusslöcher zu sehen. Die Centralkommission beschloss auf das Referat des Reg.-Rats Schaeffer hin dahin zu wirken, dass das Kastell bald vom Militär geräumt werde. *x.*

DENKMÄLER

Vom Dresdner Mozartdenkmal. Der Dresdner Mozartverein, eine vom Königl. Hofkapellmeister Alois Schmitt begründete sehr zahlreiche Vereinigung zur Pflege Mozart'scher Musik, hat vor einigen Jahren auch den Plan gefasst, in Dresden ein Mozartdenkmal zu errichten. Die Sammlungen für diesen Zweck haben 25000 M. ergeben, und der Verein schrieb demgemäss vor einigen Monaten einen engeren Wettbewerb unter drei der besten jüngeren Dresdner Bildhauer aus: Richard König, R. Hans Hartmann und Heinrich Wedemeyer (Heinrich Eppler lehnte ab). Die Vorschriften für den Wettbewerb waren nicht sehr bestimmt: als Platz war eine Stelle in der Bürgerwiese gegeben; es blieb den Künstlern aber vollständig überlassen, in welcher Weise und in welchem Material jeder seinen Entwurf ausführen wollte, der grösste Wert sollte jedoch auf eine Darstellung gelegt werden, welche für Mozart und seine Zeit charakteristisch sei. Offenbar wäre es viel richtiger gewesen, wenn man die Bedingung gestellt hätte, in dem Denkmal sollten Mozart's Beziehungen zu Dresden ausgedrückt werden. Überhaupt wird bei Denkmalbestellungen meist viel zu wenig auf die örtlichen Beziehungen Rücksicht genommen, das ist ein Hauptgrund für die Einförmigkeit unserer modernen Denkmäler, die immer eins aussehen wie's andere, auch wenn sie nicht, wie das jetzt so üblich ist — noch dazu stilwidrig aus Marmor in Bronze übersetzt — kopiert und bald hierhin, bald dorthin verschenkt werden. Man wird sich nicht wundern, wenn sich bei dem Dresdner Mozartwettbewerb trotz dem eifrigen Bemühen der drei ausgezeichneten Künstler nichts unmittelbar Brauchbares ergeben hat. Am meisten befriedigt einer der drei Entwürfe von Wedemeyer: an einem pylonartigen Aufbau ist ein Reliefbildnis Mozart's angebracht, ein Reigen von weiblichen und Kindergestalten zieht sich vom Boden empor an dem Relief vorbei und endigt oben in einer Puttengruppe von Amor und Psyche. In dieser aufwärts strebenden Gestaltenkette liegt etwas hinreissend und echt Musikalisches, das am ehesten an Mozart'sche Tonreihen anklingt. Der Mozartverein wird keinen der acht Entwürfe von den drei Künstlern ausführen lassen. Gut wäre es, wenn er erst noch mehr Geld zusammenbrächte und wenn er dann beschlösse, nicht ein Mozartdenkmal, sondern »Mozart in Dresden« ein Denkmal zu setzen. Schon Mozart selbst hat in Beziehungen zu Dresden gestanden, der Mozartverein aber hat sie durch seine rührige Thätigkeit noch stark erweitert. *ws*

VOM KUNSTMARKT

Münzauktion zu München. Am 17. November 1902 und folgende Tage kommt unter Leitung des Experten *Otto Helbing* Maximilianstrasse 13, I in München der zweite Teil des berühmten alten Münzen- und Medaillenkabinetts, über dessen ersten Teil wir im vergangenen Frühjahre berichteten, zur Versteigerung. Diese zweite Abteilung enthält Münzen und Medaillen zunächst des Römisch-Deutschen Reiches, der Kaiser- und Königreiche und geistliche Prägungen in Silber und unedlen Metallen. Der Katalog umfasst circa 6800 Nummern und ist ohne Tafeln gratis, mit 10 Tafeln Abbildungen zum Preise von 5 Mark zu beziehen.

Die Nachricht aus **Brügge,** dass *die zwölf Somzée'schen Gemälde* der Ausstellung um 650000 Francs nach Amerika verkauft worden seien, bestätigt sich nicht. Um die genannte Summe sind sie vielmehr an die Kunsthandlung von Agnew & Sons in London verkauft und jetzt auch nach Schluss der Ausstellung an sie gesandt worden. Auch dass sie an Pierpont Morgan weiterverkauft sein sollen, ist sicher eine Ente; der Herr soll zur Zeit gar nicht sehr kauflustig sein, und da man sagt, dass er für Erwerbungen von Kunstwerken in diesem Jahre noch die Kleinigkeit von zwanzig Millionen Mark schuldig ist, so werden auch die Kunsthändler keine Eile haben, weiter an ihn zu verkaufen, ehe er die alten Erwerbungen gezahlt hat. Wie Händler vom Kaliber Agnew's jetzt ihre Ware kalkulieren, kann man sich aus dem Preis, den sie für jene zwölf altniederländischen Bilder der Ausstellung gezahlt haben, ungefähr berechnen. Diese sind bis auf die Judith von L. van Leyden, die Stifterin mit ihrer heiligen von Fouquet, die Madonna vom Flémallemeister und den Altar von G. David nette kleine Bilder vom Pseudo-Mostaert und ähnlichen Malern, die bisher mit etwa 3000 bis 6000 Mark bezahlt worden sind. Der kleine L. van Leyden mag etwa 15000 Mark wert sein, der sogen. Fouquet etwa 20000 Mark. Das grosse Triptychon von G. David mit seinen klobigen, steifen Heiligen ist sehr unerfreulich. Bleibt also vor allem die Madonna vom Flémallemeister, die sich Agnews beim Einkauf auf fast eine halbe Million Francs berechnen müssen! Vom Käufer werden sie also wohl ziemlich das Doppelte haben wollen. Der alte Somzée, der für seine Zeit übertrieben hohe Preise zahlte, kaufte sie 1875 um etwa 45000 Franks in Venedig von einem Händler, der etwa 3500 Francs dafür gezahlt hatte. Das Bild scheint aus der herzoglichen Familie in Parma zu stammen.

VERMISCHTES

Dem **Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen** ist in seiner letzten diesjährigen Lieferung zum erstenmal ein *Urkundenbeiheft* zugegeben worden. Der Überfluss an Stoff, namentlich an Urkunden über Kunst und Künstler, hat die Herausgeber bestimmt, in

Zukunft die eigentlich urkundlichen Publikationen gesondert in einem Beiheft, je nach Bedürfnis, erscheinen zu lassen. Da in Deutschland so wenig wie im Auslande eine Zeitschrift vorhanden ist, welche der Urkundenforschung auf dem Gebiete der älteren Kunst einen weiteren Platz einräumt (das dem Berliner Jahrbuch verwandte Jahrbuch der K. S. des österr. Kaiserhauses ausgenommen, das sich jedoch auf Kunstwerke in österreichischem Besitz beschränkt), so können wir den Entschluss der Herausgeber des Jahrbuchs nur aufs lebhafteste begrüssen und dem Unternehmen guten Fortgang wünschen. In dem uns vorliegenden ersten Hefte haben Dr. von Fabriczy und Dr. Ludwig das Wort, beide unter den Forschern auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte jetzt in erster Reihe. Fabriczy behandelt den grossen Architekten Giuliano da Sangallo den älteren; dem ausserordentlich gründlich gearbeiteten, sehr ausführlichen »Chronologischen Prospekt seiner Lebensdaten und Werke« ist eine Reihe wichtiger Urkunden beigegeben, die Dr. von Fabriczy in den Archiven von Florenz und Rom gefunden hat. Dr. Ludwig behandelt »Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig«. Durch eine Reihe indirekter Beweise wird wahrscheinlich gemacht, dass Antonello, der schon um 1414 geboren war, vor 1459 nach Venedig kam und kurz vor 1480 daselbst starb, während man bisher seine Lebenszeit zwischen die Jahre 1444 und 1493 verlegte. Seine Tochter Paula war nacheinander mit drei hervorragenden Buchdruckern Venedigs verheiratet, sämtlich Niederländern oder Deutschen. Die persönlichen Beziehungen zu diesen, wie sein Lebensalter machen es also nicht unwahrscheinlich, dass Antonello in der That, wie die alten Kunstschriftsteller behauptet haben, in den Niederlanden seine Kunst gelernt hat, vielleicht bei Jan van Eyck selbst, wie Vasari behauptet. Ludwig stellt auch ein anderes wichtiges Faktum fest, dass noch ein zweiter Antonio da Messina in Venedig lebte, der Maler Antonio de Saliba, etwas jünger wie sein berühmter Landsmann, dessen Schüler er vielleicht war. Ihm schreibt er die Christus- und Madonnenbilder zu, deren volle Namensinschrift ANTONELLVS MESSANEVS oder MESSANENSIS man neuerdings als Fälschung angesehen hat, weil die Bilder tief unter den gesicherten Werken des Antonello stehen. Dr. Ludwig macht auch wahrscheinlich, dass der diesem Künstler ganz nahestehende Maler Pietro da Messina, der seine Bilder fast treu kopiert, ein Sohn des Antonello de Saliba war. Für spätere Beihefte ist unter anderem von Dr. Ludwig die Veröffentlichung einer beträchtlichen Zahl wichtiger neuer Urkunden über das Kunstgewerbe in Venedig im 15. und 16. Jahrhundert in Aussicht genommen, die, in Gruppen zusammengestellt, den Handel der Orientalen in Venedig mit Teppichen, Stoffen, Mossulgefässen, Porzellan u. s. f., die Einfuhr und Fabrikation von Gobelins, von Sammet und Seidenstoffen, die Goldschmiedekunst und andere Zweige des Kunsthandwerks behandeln soll. Schon die in diesem ersten Hefte nur mit Bezug auf Antonello wie seine Tochter veröffentlichten Urkunden beweisen, welches reiche, ausserordentlich wertvolle Material Dr. Ludwig durch seine umfassende und gründliche Durchforschung der Archive Venedigs zur Verfügung steht. Die Beihefte sollen einzeln und besonders verkauft werden, um den zahlreichen Bibliotheken kunstgewerblicher Sammlungen und Anstalten, für die sie besonderes Interesse bieten werden, Gelegenheit zur Erwerbung derselben zu geben.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 6. 20. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EUGEN MÜNTZ (1845—1902)

Das letzte Mal, als ich die Ehre hatte, Eugen Müntz zu sehen, schien er mir müde, und ich hätte ihn beinahe zuerst gar nicht erkannt, so sehr war er abgemagert; das war vor einigen Monaten in seiner Wohnung rue de Condé.

Alle Kunsthistoriker oder Sammler, die hier einmal ein paar angenehme Augenblicke der kolossalen Thätigkeit des Gelehrten abgerungen haben, werden sich des pittoresken Eindruckes seines Arbeitskabinetts erinnern, das vollgepfropft war mit Stolen, kirchlichen Geräten, Messgewändern, die auf den Möbeln umherlagen, mit geschnitzten Truhen, Tapisserien und mit einer Bücherfülle, die fast die Bretter zu erdrücken drohte. In diesem hohen hellen Gemache, das sein Licht von einem Garten empfing, unter dieser Aufhäufung von Kleinkunst, schien Müntz wie ein Weiser aus alter Zeit, ein Faust, der das Buch des Lebens befragt; aber dies war nur eine täuschende Aussenseite, denn der Gelehrte entpuppte sich bald als ein Weltmann, liebenswürdig, gastfrei, weit herumgekommen in der Pariser Gesellschaft und ganz und gar kein Klostermönch; was auch immer manche Leute über ihn gesagt haben, er war doch wohlwollend und hilfsbereit. Ich meinerseits werde niemals die Herzlichkeit vergessen, mit der er mich unter seine Mitarbeiter für eine Kunstpublikation aufnahm, ein Unternehmen, das er bis zum letzten Atemzuge geleitet hat; er ist auf der Bresche gestorben.

Eugen Müntz war am 11. Juni 1845 in Soultz-sous-Forêts im Elsass geboren. Die Berufung zum Kunsthistoriker schien ihm nicht gleich zu winken, denn er machte zunächst juristische Studien. Bald wurde er aber zum Mitgliede der französischen Schule in Rom berufen, und der Aufenthalt in der ewigen Stadt wurde für seine Laufbahn bestimmend. Im Jahre 1878 wurde er vom Minister an die Kunstschule berufen und zwar zur Leitung der Bibliothek, der Archive und des Museums; hier erklomm er alle Stufen der Beamtenlaufbahn und in diesem Kreise spielte sich sein ganzes berufliches Leben ab. Er hatte eine hohe Meinung von seinen Ämtern und man verdankt es seinem Eifer, unterstützt von dem seiner trefflichen Mitarbeiter, dass die Kunsthistoriker und Schüler heute in der Bibliothek der Kunstschule derart reiche Ernte an Materialien und Dokumenten aufgehäuft und vorbereitet finden. Auch soll nicht vergessen sein, dass Müntz in den Jahren 1885 bis 1893 Taine als Professor der Kunstgeschichte unterstützte, ebenfalls an der Kunstschule. Aber alle Arbeiten, so zeitraubend sie waren, haben Müntz nicht davon abgehalten, eine beträchtliche Anzahl von Büchern und Artikeln zu verfassen und es war nur eine gerechte Anerkennung seines Lebenswerkes, wenn die Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften ihn 1893 unter ihre Mitglieder aufnahm.

Der grösste Teil seiner Werke ist Italien, dem Papsttum und der Renaissance gewidmet; so die Bemerkungen über die Mosaiken Italiens (1874—1892), die Kunst am Hofe der Päpste während des 15. und 16. Jahrhunderts (1878—1898), die Vorläufer der Renaissance (1881); Raffael, sein Leben, sein Werk, seine Zeit, erste Auflage 1881, seitdem drei Auflagen erschienen; ein kleiner Band über Raffael kürzlich in der Sammlung Grands Artistes publiziert; Studien über die Geschichte der christlichen Malerei und Ikonographie (1882); die Geschichtsschreiber und Kritiker Raffael's (1884); Donatello (1885); die Renaissance in Italien und Frankreich zur Zeit Karl's VIII. (1885); die Bibliothek des Vatikans im 16. Jahrhundert (1887); die Sammlungen der Mediceer im 15. Jahrhundert (1887); die Bibliothek des Vatikans im 15. Jahrhundert (1887) unter Mitwirkung von Fabre; die Altertümer der Stadt Rom im 14., 15. und 16. Jahrhundert (1887); ikonographische und archäologische Studien über das Mittelalter (1888); Florenz und Toskana (1897); die päpstliche Tiara vom 8.—16. Jahrhundert (1897); Geschichte der Kunst während der Renaissance I: Italien, die Primitiven (1888), II: Italien, das goldene Zeitalter (1892), III: Italien, das Ende der Renaissance (1895); Leonardo da Vinci (1899); Petrarca, sein Kunstsinn, sein Einfluss auf die Künstler, seine und Lauras Bildnisse, die Illustrierung seiner Schriften (1901) unter Mitwirkung vom Prinzen d'Essling.

Dieser Gruppe wäre noch seine »Geschichte der Webekunst« anzufügen, von der seit 1882 mehrere Auflagen erschienen sind, »Der Palast der Päpste in Avignon« (1886—1892), »Das Schloss von Fontainebleau (1886)« zusammen mit Emil Molinier und zahlreiche Artikel der Gazette des beaux Arts, bei der er

einer der eifrigsten Mitarbeiter war. Er schloss sein Leben mit dem Musée d'Art, einem breitangelegten, reichillustrierten kunstgeschichtlichen Repertorium, dessen Redaktion er mehreren Historikern anvertraut hatte. Dies demnächst erscheinende Werk beweist, dass Müntz kein geringeres organisatorisches, wie Forschertalent hatte.

Er hatte bestimmte romanistische Neigungen, das heisst, er mass den stärksten Anteil an der Entwickelung der Kunst der verschiedenen Länder Italien zu; und wie jedes System, so litt auch seines an einer gewissen Übertreibung. Es scheint doch, dass es eine Reihe von eingeborenen Elementen giebt, die Müntz verkannt hat, z. B. in der Kunst Frankreichs, französische, burgundische, flämische Elemente vor und während der Renaissance.

Seiner Geschmacksrichtung nach war Müntz Idealist, er suchte im Kunstwerk die noble Linie, die Grazie der Komposition, die Feinheit des Details, was ihn allerdings nicht hinderte, auch den Wert des Naturalismus in seinem Einflusse auf die Epoche, die er selbst das goldene Zeitalter der Renaissance genannt hat, anzuerkennen.

Er war ein Urkundenforscher, obwohl er durchaus nicht aus der Ecole des Chartes hervorgegangen war und deren Forschungsmethode, die von Quicherat, Courajod und anderen mit solchem Erfolge angewendet worden ist, weit von der seinigen entfernt war.

Ohne Übertreibung kann man sagen, dass er die Seele der italienischen Malerei vor, während und nach Raffael wieder erweckt hat. Um schliesslich sich ein Bild davon zu machen, wie klar seine Kritik war, braucht man nur in dem im letzten Jahre erschienenen kleinen Buche zu blättern, das er Raffael gewidmet hat. Bedenkt man die unbegrenzte Bewunderung, die Müntz für Raffael begeisterte, die Liebe, die er selbst für die geringsten Werke des Meisters hatte, so muss man beim Lesen dieses Buches anerkennen, dass hier der Kritiker in seiner Wahrheitsliebe so weit geht, dass er selbst vor seinen intimsten Sympathien nicht Halt macht.

Ein schönes Leben, ganz und gar historischen Studien geweiht, hat am 30. Oktober ein brutaler Tod hingemäht. Wie viel Äusserungen von Energie, Forschergeist und Kunstgeschmack konnte man noch von diesem Gelehrten erwarten!

GEORGES RIAT.

EIN BUCH ZUR KUNSTGESCHICHTE BASELS

Die Stadt Basel feierte im vorigen Jahre das Fest ihrer vierhundertjährigen Vereinigung mit der Eidgenossenschaft und veröffentlichte bei dieser Gelegenheit eine Festschrift, die nicht bloss in ihrer Ausstattung über das gewöhnliche Mass hinausgeht, sondern auch ihrem Inhalte nach die Beachtung weiterer Kreise verdient. Wir sehen hier ab von dem historisch-politischen Teil der Bücher, der die Voraussetzungen des Bündnisses und die Entwickelung der Stadt bis ins 19. Jahrhundert erörtert, und möchten ausschliesslich von dem zweiten Teile berichten, wo vom Buchdruck, von der Malerei, von Baukunst und Bildhauerei im 15. Jahrhundert die Rede ist. In drei Abhandlungen, von verschiedenen Gelehrten bearbeitet, erhält man einen höchst lehrreichen Querschnitt durch das geistige und künstlerische Leben einer frischen, im Saft stehenden Stadt, wie Basel es war, im Jahrhundert vor der Reformation. Es sind nicht Zusammenstellungen bekannter Thatsachen, sondern neue Forschungen und auf bereits Publiziertes wird nur verwiesen.

Den Vogel hat wohl abgeschossen der Vorsteher der Basler Kunstsammlung, *Daniel Burckhardt,* der über jenen bisher ganz unbekannten Maler Konrad Witz zu berichten hatte, durch den Basel plötzlich in die erste Linie der deutschen Malerei um die Mitte des Quattrocento gerückt wird. Allen bekannt, aber wie erratische Blöcke, ohne Zusammenhang nach irgend einer Seite, hing bisher eine Gruppe von sehr farbig empfundenen, frappant realistischen Bildern im Basler Museum — Waagen hatte sie der burgundischen Schule zugewiesen, später hiessen sie Geertgen von Sant Jans —, jetzt haben sie ihren sicheren Platz als Jugendwerke eben dieses Meisters Witz, der später (im Jahre 1446) in Genf jenes andere Altarwerk gemalt und voll signiert hat, nach dem seine Persönlichkeit festgestellt werden konnte. Professor Dehio hat kürzlich in der »Zeitschrift für bildende Kunst« ausführliche Mitteilungen über diese Sache gemacht und das ebenfalls hierher gehörende Zweiheiligenbild von Strassburg ist sogar farbig publiziert worden, so dass darüber nicht weiter gesprochen zu werden braucht.

Burckhardt versucht dann die Wirkungssphäre des Meisters zu umschreiben, in die er auch einen Graphiker wie den Meister E S hineinzieht. Unter den Malern findet er in dem Autor der oft zitierten Donaueschinger Bilder mit den Ansiedlern Antonius und Paulus und dem Datum 1445 einen Künster, der zu den »Intimen« des Witz gehört haben müsse und den er für Basel zu reklamieren schon dadurch sich berechtigt fühlt, weil das genannte Bild das Hauptstadtthor Basels, das Spalenthor, zeigt. Ob aber dieser »Basler Meister von 1445« von Burckhardt richtig konstruiert ist und ob er sich so unmittelbar dem Kreise des Witz angliedern lässt, mag noch dahingestellt bleiben.

An bedeutenden plastischen Arbeiten ist Basel arm, weil das meiste im Bildersturm zerstört wurde, dagegen hat die Architektur des 15. Jahrhunderts wenn nicht viele, so doch ausgezeichnete Beispiele aufzuweisen und von allen wichtigen Bauaufgaben je eine Probe. Das Rathaus gehört hierher, die Leonhardskirche, das Spalenthor, der Fischmarktbrunnen, das Kartäuser-Kloster und viele andere. Der Verfasser dieses Abschnittes, *Karl Stehlin,* dem man auch die abschliessende Monographie über das Basler Münster verdankt, orientiert hier den Leser mit künstlerischer Sachkenntnis in einer Weise, dass seine Ausführungen auch für diejenigen anregend sein können, denen die genauere Lokalkenntnis abgeht. Es ist über mittelalterliche Baukunst überhaupt kaum besser geschrieben worden und man möchte nur wünschen, dass die hier dargelegte Einsicht in architektonische Wirkungsrechnungen eine allgemeine werden möge, gerade in Basel selbst, dessen bauliche Physiognomie bei den modernen Korrektionsarbeiten eine fast völlige Umgestaltung zu erleiden droht.

Den Abschnitt über die Bücher hat der treffliche Vorsteher der Basler Universitätsbibliothek, *C. Chr. Bernoulli,* geliefert. Der Hauptaccent liegt begreiflicherweise auf der litterarischen, nicht auf der künstlerischen Seite. Über Basler Buchillustration ist zudem eine Sonderarbeit schon vorhanden. Um so mehr freut man sich, hier etwas zu hören von denen, die die Bücher geschrieben, gedruckt und gekauft haben.

Das Werk ist durchgängig reich und gut illustriert

und um auch die moderne Kunst noch zu Wort kommen zu lassen, wurden die Porträtzeichnungen der Persönlichkeiten, die Basel gemacht haben, den jetzt in Basel lebenden Künstlern in Auftrag gegeben, wobei jeder völlige Freiheit der Technik behielt, so dass Radierung und Schabkunst, Lithographie und Farbenholzschnitt vertreten sind. Das farbige Titelblatt ist noch eine Arbeit Hans Sandreuters, durch dessen vorzeitigen Tod nicht nur ein grosses koloristisches Talent, sondern — was vielleicht seltener ist — eine bedeutende Begabung fürs Gross-Dekorative verloren gegangen ist. *HEINRICH WÖLFFLIN.*

NEKROLOGE

Der Architektur- und Landschaftsmaler **Ferdinand Knab** ist in München am 3. November gestorben. Er war 1837 in Würzburg geboren und hat sich besonders als Hofmaler Ludwig's II. bekannt gemacht, dem er unter anderem den Wintergarten im Münchner Schloss ausmalte.

Am 22. Oktober verstarb in Berlin der Geheime Baurat **Wilhelm Böckmann,** der in Gemeinschaft mit Hermann Ende lange Jahre zu den einflussreichsten Architekten Berlins zählte.

PERSONALIEN

Als Nachfolger des Geh. Hofrat Schlie ist Dr. **E. Steinmann** als Vorstand des Museums und der Grossherzoglichen Kunstsammlungen für den 1. April 1903 nach Schwerin berufen worden. Gleichzeitig ist Dr. Steinmann ein längerer Urlaub bewilligt worden zur Vollendung seines im Auftrage der deutschen Reichsregierung begonnenen Werkes über die Sixtinische Kapelle.

Dr. **Hermann Ehrenberg,** bisher Universitätsprofessor in Königsberg, ist als ausserordentlicher Honorarprofessor an die neue Universität in Münster berufen worden.

Der Maler **Paul Schultze**-Naumburg ist für ein neugeschaffenes Lehramt für Maltechnik an die Weimarer Malschule berufen worden.

KONGRESSE

Das **Zusammenkommen einiger Kunstforscher in Baden-Baden** am 11. Oktober hat in Hinsicht auf die Altäre im Kloster *Lichtenthal* sichere, wenn auch wesentlich negative Ergebnisse gebracht. Drei Altäre stehen in der kleinen Klosterkirche, von denen zwei, die ganz ohne Grund »Catharinen-« und »Johannesaltar« genannt werden, in der kunstgeschichtlichen Litteratur öfters erwähnt worden sind — als *Jugendwerke des Hans Baldung Grien.* Den zur Untersuchung dieser Werke eingeladenen Kunstforschern wurde klar, dass diese beiden »Altäre« durch den Restaurator Völlinger aus den Teilen eines grossen Altares hergestellt worden sind. Die Predella wurde in zwei Teile zerschnitten, wobei die Figur in der Mitte, wahrscheinlich das Brustbild Christi, zu Grunde ging, und je auf eine halbe Predella wurde je eines der beiderseitig gemalten Flügelbilder gesetzt. Der ursprüngliche Altar stammt in der That aus dem Jahre *1496.* Das Datum ist echt. Dagegen sind die Initialen »HB«, die den Strassburger Meister Baldung als den Meister des Werkes bezeichnen, von dem Restaurator hinzugefügt. *Von dem Stil Baldung's ist durchaus nichts in der Malerei zu finden.* Zwei Maler waren an den Flügelbildern thätig, und zwar hat der *eine* Meister im wesentlichen die *eine* Tafel auf der Vorder- und Rückseite, wie auch die *eine* Predellenhälfte ausgeführt, der andere die zweite Tafel und das vom Restaurator dorthin gestellte Predellenstück. Dem Charakter der übrigens sehr gut erhaltenen Malerei nach stammt der Altar vom Oberrhein, vielleicht aus Strassburg. Wir können uns das Werk, dessen Reste so wunderlich verwendet worden sind, ganz gut zu seiner ursprünglichen Gestalt ergänzen — in der Vorstellung. Der sehr stattliche Mittelschrein enthielt natürlich Holzschnitzerei, und zwar wahrscheinlich drei lebensgrosse Statuen, in der Mitte die Madonna, rechts die heilige Ursula, links die heilige Magdalena — nämlich die beiden Heiligen, deren Legenden innen auf den Flügeln erzählt werden. Bei geschlossenen Flügeln waren nebeneinander sechs andere heilige Frauen sichtbar. Der Schrein hatte in der Mitte eine Erhöhung, und um diese Erhöhung zu bedecken, hatten auch die Flügel je einen beiderseitig bemalten, jetzt auseinandergesägten zinnenartigen Aufsatz. Bei geschlossenen Flügeln segneten von dort oben Gottvater und Christus, in Halbfigur sichtbar; bei geöffneten Flügeln waren fliegende Engelchen sichtbar, die im Zusammenhang mit den Darstellungen darunter.

Der in allen Teilen erhaltene, aber stark restaurierte dritte Altar aus der Gruftkirche Lichtenthal, angeblich 1503 gestiftet, ist eine ziemlich grobe mittelrheinische Arbeit. *Fr.*

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau. Der berüchtigte Meissner Domausbau ist wiederum von verschiedenen massgebenden Seiten verurteilt worden. Beim Tag für Denkmalpflege zu Düsseldorf erklärte der erste Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg v. Bezold, durch die Fachpresse habe man Kenntnis von den Plänen des Oberbaurats Schäfer für die Westtürme des Meissner Domes erhalten. Er wolle diese nicht gerade eine Vergewaltigung des ehrwürdigen Bauwerkes nennen, aber sie seien doch so stark von subjektiven Momenten getragen, dass bei ihrer Ausführung eine sehr empfindliche Störung des Gesamtbildes des Domes unvermeidlich sei. Unter lebhaftem Beifall der Versammlung fragte darauf v. Bezold den Vertreter der königlich sächsischen Regierung auf dem Denkmalpflegetage, ob die Ausführung dieser Pläne zu *befürchten* sei. Gurlitt antwortete ausweichend: er sei nicht mehr Mitglied des Vorstandes des Meissner Dombauvereins und kenne dessen derzeitige Absichten nicht, er persönlich teile die Schäferschen Ansichten nicht. Es wurde darauf beschlossen, die ganze Angelegenheit auf die Tagesordnung des nächsten Tages für Denkmalpflege zu setzen, *da die Angelegenheit nicht eilig sei.* Mit dieser Begründung ist der Tag für Denkmalpflege schlecht beraten gewesen. Denn ohne dass bisher ein Arbeitsplan vorgelegt worden ist, wird am Meissner Dom unter Leitung des Geh. Baurates a. D. Temper immerzu gearbeitet. Darüber wird aus Meissen unterm 18. Oktober berichtet: »An den beiden Seiten des westlichen Turmbaues werden tiefe Schächte geschlagen für Festigungsarbeiten am Dome. Längs der südlichen und der nördlichen Mauern des Langhauses sind die Grundarbeiten beendet, so dass sich nun ein Luftkanal an diesem hinzieht. Ein solcher befand sich auffälligerweise schon vor der Georgen- und der fürstlichen Begräbniskapelle; allerdings war er schmal. Um ihn so breit zu machen, wie den neu angelegten, ist das gesunde breite Mauerwerk abgetragen worden, was nur mit Aufbietung von Gewalt möglich war, da das alte Mauerwerk ungemein fest war. Dafür ist in Ziegeln der beabsichtigte breitere Luftkanal angelegt worden. Sollte er wirklich den Grund besser sichern, als das alte, nunmehr entfernte Mauerwerk?«

Über seine weiteren Arbeiten und Absichten hat Geh. Baurat a. D. Temper in einer Sitzung des Sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins gesprochen. Seine Vorschläge gingen dahin, die Fundamente der Westtürme des Meissner Domes nicht zu unterfahren, sondern beiderseits seitlich unter sie bis auf den Felsen hinab schräg gestellte Betonmauern als Stützen zu errichten. Unter den Fundamenten liegt nämlich erst eine etwa 4,5 Meter hohe Schicht presshaften Bodens, so dass jene schrägen Stützmauern etwa fünf Meter hoch werden dürften. Gegen diese Ansichten und Absichten Temper's erhoben drei hervorragende Techniker entschiedenen Widerspruch, und zwar ging dieser Widerspruch hauptsächlich von zwei Erwägungen aus, erstens, dass die Ansätze der schrägen Stützmauern leicht *abscheren* würden, und zweitens, dass durch die Mauern eine Art *Sprengwerk* erzeugt, der untere Teil der Fundamente also auf *seitlichen* Druck in Anspruch genommen werde. Ob das alte Mauerwerk diesem Drucke gewachsen sei, scheine zum mindesten nicht unzweifelhaft. Jedenfalls ergiebt sich aus dieser sachverständigen Verurteilung der statischen Berechnungen des Geh. Baurats a. D. Temper mit Sicherheit: die Wirkung der von ihm beabsichtigten (oder schon begonnenen?) Arbeiten an der Westschauseite des Meissner Domes ist ins Ungewisse gestellt und wissenschaftlich nicht sicher zu begründen. Jeder, der den Meissner Dom wirklich *erhalten* will — und das ist ja doch die Hauptaufgabe des Dombauvereins — muss derartige Eingriffe in den alten Dom geradezu als einen Frevel bezeichnen. Jedenfalls ist der jetzige Zustand der Fundamente so lange völlig ausreichend, als man den Turm nicht durch Aufbauten belastet, somit würden sich die von Temper vorgeschlagenen gefährlichen Experimente erst dann nötig machen, wenn man solche Aufbauten errichtet. Die wichtigste Frage liess denn auch Herr Geh. Baurat Temper unerörtert: Ist es bei dem jetzigen Zustande der Fundamente rätlich, neue Aufbauten aufzuführen und damit neue statische Momente wirksam zu machen? Da aber der Vorstand des Meissner Dombauvereins bekanntlich fest entschlossen ist, Türme zu bauen, so ersieht man, welche Gefahr dem Bestand des Meissner Domes droht. Es ist übrigens bezeichnend, dass von einem Vorstandsmitgliede des Dombauvereins in der Sitzung des sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins der Antrag gestellt wurde, es solle über die Vorgänge in der Versammlung Stillschweigen beobachtet werden. Heisst das zum Besten des Domes arbeiten wollen? Hat der Vorstand des Dombauvereins Grund, eine sachverständige Kritik seiner Arbeiten der Öffentlichkeit vorzuenthalten? Anders kann man jenen Antrag wahrlich nicht auslegen. Man darf nun wirklich gespannt sein, wie lange noch die königlich sächsische Regierung dem Vorgehen des Meissner Dombauvereinsvorstands, der mit dem Dom wie mit seinem Privateigentum schaltet, thatenlos zuschauen wird.

Man fragt sich vor allem, warum nicht die königlich sächsische Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler eingreift. Die Sache ist einfach: diese Kommission ist keine Behörde, sondern hat nur Gutachten abzugeben, und dies auch nur in dem Falle, dass Entwürfe vorliegen, über die eben ein Gutachten abgegeben werden kann. Da aber Oberbaurat Schäfer die von der Regierung geforderten umgearbeiteten Entwürfe für den Turmbau noch nicht eingeliefert hat, so muss die königlich sächsische Kommisson zur *Erhaltung* der Kunstdenkmäler ruhig zusehen, wie man am Grundbau des Meissner Doms herumarbeitet und die Ausführung der noch nicht genehmigten Zukunftspläne vorbereitet. Sie hat übrigens auch gar keine Macht, ihren Gutachten Geltung zu verschaffen, sondern muss es sich gefallen lassen, selbst in wichtigen Fällen nur für die Akten zu arbeiten. Man braucht sich also nicht zuviel davon zu versprechen, wenn der Kommission wirklich der Plan für die Arbeiten am Meissner Dom vorgelegt wäre oder würde. — Wir können endlich noch berichten, dass wieder ein Mitglied aus dem Vorstand des Meissner Dombauvereins ausgetreten ist, nämlich Herr General der Infanterie z. D. von Raab, Exc. Er hat offenbar damit ausgedrückt, dass auch er nicht einverstanden ist mit dem Vorgehen der Mehrheit des Dombauvereinsvorstandes, wie ja auch der königlich sächsische Altertumsverein, dessen erster Vorsitzender von Raab ist, erklärt hat, er erachte die Erhaltung des Domes für wichtiger als den Bau von Türmen. Vor Exc. von Raab sind schon zwei Mitglieder aus dem Vorstand ausgetreten: Archivar Professor Dr. Richter und Hofrat Professor Dr. Gurlitt.

Venedig. Im Anschluss an meinen letzten Bericht aus Venedig füge ich bei, dass die Regierungskommission, welche berufen war, den Zustand der Reste des Campanile auf die Verantwortlichkeit hin zu untersuchen, um darnach ein Strafurteil abzugeben, ihre Arbeit beendigt hat, und nach Rom zurückgekehrt, dieses Verdikt abgeben wird.

Es wird von Interesse sein, welche Summen für die eben jetzt im Zuge befindlichen Restaurationen der Monumentalbauten ausgesetzt sind.

Für den Palazzo Ducale 140000 Lire, für SS. Giovanni e Paolo ebensoviel, 120000 Lire für die Frarikirche, 40000 Lire für S. Zaccaria. Bei S. Maria della Salute sind die Fenster zu erneuern, und die kleinere Kuppel für 60000 Lire zu rekonstruieren. S. Giorgio Maggiore verlangt 18000 Lire. S. Maria Materdomini 15000 Lire. Die Kuppel von S. Maria dei Miracoli erheischt 12000 Lire. Die Scalzikirche für Dachreparaturen 18000 Lire. S. Francesco della Vigna 45000 Lire. Die Kathedrale von Forcello, für ihren Campanile 20000 Lire.

Fast alle diese Gebäude haben vor ca. 30 Jahren nicht geringe Summen verschlungen, ganz vom Dogenpalast zu schweigen und von der Markuskirche, welche beide seit 24 Jahren kolossale Summen kosten. *August Wolf.*

WETTBEWERBE

Der **Gemeinderat von Venedig** eröffnet einen Wettbewerb zwischen den ausländischen und italienischen Künstlern für das Modell einer grossen **goldenen Medaille,** welche als Preis den hervorragendsten Werken in der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1903 verliehen werden soll, und setzt zu diesem Zwecke für den Autor desjenigen Modells, das der Ausführung würdig erachtet wird, einen Preis von 3000 Lire aus. Letzter Termin für die Einsendung der Arbeiten 31. Januar 1903. Die näheren Bestimmungen sind vom Ufficio di Segretaria dell' Exposizione Municipio di Venezia zu erfahren.

DENKMÄLER

Ein Grabmal für **Charles Beaudelaire** ist dieser Tage auf dem Friedhofe Montparnasse in Paris enthüllt worden; geschaffen hat es der junge Bildhauer José de Charmoy.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Abendbeleuchtung im Berliner Kunstgewerbemuseum. Der Gedanke, unsere öffentlichen Kunstsammlungen auch in den Stunden »nach des Tages Last und Mühen« zugänglich zu machen, hat viel Verlockendes für sich, und so treibt eine Gruppe tüchtiger Kunstschriftsteller, deren Bestrebungen für die Kunsterziehung — wie die beliebte sprachliche Missgeburt lautet — schon mancherlei

Gutes gestiftet haben, für die Abendbeleuchtung Propaganda. Diesem Drängen hat jetzt die Museumsverwaltung durch Veranstaltung einer Probe nachgegeben. Indem wir sagen »nachgegeben«, ist schon die Stellung der Verwaltung angedeutet. Sie sträubt sich gegen solche Einrichtung — mehr sogar, als die Vorkämpfer, nach ihren jetzigen Siegesberichten zu schliessen, glauben. Man hat den Versuch gemacht, weil er vom Kaiser gewünscht wurde. Warum aber das hartnäckige Zaudern der Museumsleute? — Aus Geldrücksichten? Der Griff in den Staatssäckel wäre zu verschmerzen, wenn eine entsprechende Bereicherung der Volksbildung zu erreichen wäre. Aber dann müsste allerdings diese Bereicherung *sehr* gross sein; denn um z. B. alle Berliner Museen täglich von 7—10 Uhr abends zu beleuchten, wäre nach fachmännischer Berechnung ein jährlicher Aufwand von etwa einer Million Mark erforderlich. Gut, sagen die anderen, beleuchtet nur einen Teil, ein paar besondere Säle, in die eine Auswahl des Schönsten nnd Leichtverdaulichen zusammengetragen und quartalsweise gewechselt wird. Ein einleuchtender Gedanke; wenn sich nur nicht gleich wieder ein paar fatale »aber« einstellen würden: beleuchtet man einige Säle und lässt das andere im Dunkel, so wächst die Diebesgefahr ins Ausserordentliche. Und zur raschen Zerstörung der Kunstwerke führt mit erfahrungsgemässer Sicherheit das Hin- und Herbewegen der Objekte (wie sehr sträuben sich deshalb die Galerien, Bilder zum Photographieren von der Wand zu nehmen!). Dann aber die beiden allgemeinen Gefahren des elektrischen Lichtes: Feuersbrunst durch Kurzschluss und Zerstörung der Gemälde durch die pralle Beleuchtung. In den letzten Tagen sind ja wieder erst in Budapest kostbare Gemälde in einer elektrisch beleuchteten Ausstellung verbrannt. Gerade gegen diese Gefahr kennt die Technik noch keine sichere Abwehr. Solchen Möglichkeiten unersetzliche Schätze preiszugeben, wäre sträflich.

Aber ehe solche und noch manche andere Bedenklichkeiten ins Treffen geführt werden, muss doch erst einmal die Grundfrage erörtert werden: ist ein Bedürfnis für das Abendmuseum da? Die Antwort kann zum Teil aus dem Londoner Vorbild gefolgert werden. Dort hat das British Museum seit vielen Jahren Abendbeleuchtung. Aber der Besuch ist so geringfügig (jeder Besucher kostet 45 Mark Beleuchtung!) und seiner Qualität nach so ganz und gar nicht der Menschenschlag, den man mit der Einrichtung zu beschenken gedachte, dass man jüngst die ganze Sache als zwecklos aufgegeben hat. Im South-Kensington liegen die Verhältnisse ebenso, aber man hält aus alter Tradition an dem hier von Anfang an geübten Brauche fest. Jedenfalls: Arbeiter findet man höchst spärlich in den erleuchteten Sälen. Das ist auch nicht verwunderlich; man *kann* eben abends nicht mehr die geistige Spannkraft haben, um die subtile Verarbeitung des Eindruckes von Werken der bildenden Kunst zu verrichten. Jedenfalls ermutigend ist das englische Beispiel wahrlich nicht.

Trotz all dieser Schwierigkeiten finden wir es doch nur recht und billig, dass man der guten Idee zuliebe mal einen Versuch gemacht hat. Der Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums ist mit allerlei Prachtstücken deutscher und italienischer Renaissance geschmückt, die einen reizvollen, prächtigen Accord geben. Die Beleuchtung (Bogenlampen ausserhalb des Glasdaches) ist reichlich und angenehm. Es lustwandelt sich sehr behaglich in dem schönen Raume — aber, der Wahrheit die Ehre: trotz allen Zeitungslärmes sahen wir am dritten Abend nur weniger Besucher, als man an jedem Vormittage zu treffen pflegt und es waren samt und sonders obere Zehntausend. Den Blousenmann haben wir vergeblich gesucht. Doch das ist zunächst belanglos. Denn die Propagatoren der Abendbeleuchtung haben bewiesen, dass sie die Arbeiter für die Kunst zu interessieren und empfänglich zu machen verstehen. Sie würden wohl auch hier stark besuchte und nützliche Führungen zu stande bringen.

Erwägt man alles Für und Wider, so tritt die Feuersgefahr als eines der wichtigsten Momente immer stärker hervor. Einer sympathischen volkstümlichen Idee zuliebe unwiederbringliche Kunstwerke aufs Spiel setzen, schiene uns leichtsinnig.

Das Berliner Kupferstichkabinett ist dem Besuch des Publikums wieder wie gewöhnlich geöffnet, nachdem der daselbst vorgenommene Umbau nunmehr beendigt ist. Gleichzeitig wird eine Ausstellung von Zeichnungen italienischer Meister vornehmlich des 15. und 16. Jahrhunderts eröffnet. Diese Zeichnungen bilden einen Teil der vom Kupferstichkabinett vor kurzem erworbenen grossen, an 4000 Blätter zählenden Sammlung des Herrn Adolf von Beckerath in Berlin. Die mit seltener Sachkenntnis in langen Jahren zusammengebrachte Sammlung hat ihre Hauptstärke in den Zeichnungen italienischer Meister des 15. und 16. und niederländischer Maler des 18. Jahrhunderts. In Fachkreisen überall wohlbekannt, ist sie als Privatsammlung nicht nur in Deutschland, sondern überhaupt eine der hervorragendsten gewesen. Weitgehendes patriotisches Entgegenkommen ihres früheren Besitzers hat dem Museum die Erwerbung ermöglicht. Die Berliner Sammlung alter Zeichnungen wird hinter den grossen ausländischen Instituten nun nicht mehr so erheblich wie früher zurückstehen. Die Ausstellung bleibt den Winter über geöffnet. Andere Partien der Beckerath'schen Sammlung werden späterhin zur Ausstellung gelangen.

Die Ausstellung von Kunstwerken aus Hallischem Privatbesitz. Der Kunstverein und Kunstgewerbeverein in Halle haben es vereint unternommen, eine Revue über die privaten Kunstschätze in der Stadt zu veranstalten und dieselben in einer intimen Ausstellung zu vereinigen. In sieben Zimmern eines Privathauses in der Karlstrasse 33 sind vom 25. Oktober bis zum 10. November insgesamt 809 Nummern: Gemälde, antike und moderne Skulpturen und kunstgewerbliche Arbeiten so zur Aufstellung gekommen, dass man bei der Besichtigung nicht in einer Ausstellung, sondern in den Räumen eines etwas universell sammelnden Liebhabers zu sein meint. Zuerst betritt man im Untergeschoss die Gemäldesammlung, die über hundert Ölgemälde, vorwiegend der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und meist kleinen Formates, umfasst. Man sieht da unter vielen wenig importanten Bildern auch einige interessante Stücke, z. B. eine norwegische Landschaft von Andr. Achenbach, einen Kinderkopf von Fr. von Defregger, Tierbilder von Gebler, Kröner und Meyerheim, zwei Mädchenköpfe und eine Affengruppe von Gabriel Max, die Kopfstudie eines Bauern von A. von Menzel, ein Herrnporträt von Fr. von Lenbach, eine Landschaft von Hans Thoma und ein sehr dunkles Waldinterieur mit der Flucht nach Ägypten von Fr. von Uhde. Von den jüngeren nenne ich noch Eug. Bracht, Jul. und Wilh. Diez, W. Leistikow, M. Liebermann, Schultze-Naumburg und Hans von Volkmann, der ein Sohn dieser Stadt ist. Auch unter den Aquarellen und Skizzen, für die ein kleines Kabinett eingerichtet ist, befinden sich einige interessante Blätter, wie die von Ludw. Richter, Schnorr von Carolsfeld, Dreber-Franz, Menzel und Lenbach.

Im Obergeschoss lockt zuerst beim Eintritt die grelle Farbenpracht eines mit japanischen und chinesischen Stoffen, Möbeln und Ziergeräten etwas gehäuft drapierten Zimmers; daran schliesst sich ein grösserer Raum, der mit seinen Möbeln und Bildern vorwiegend dem 18. Jahrhundert ge-

widmet ist. Hier hängt eins der Hauptstücke der Ausstellung, das lebensgrosse Vollporträt Friedrich's des Grossen als elfjähriger Knabe, von Antoine Pesne 1724 gemalt (wie eine lateinische Inschrift auf der Rückseite meldet). Der Prinz trägt die Offiziersuniform der Leibgarde und hält Sponton und Dreispitz in den Händen. Es ist interessant, mit dieser sympathischen Leistung des preussischen Hofmalers ein daneben hängendes, fein ausgeführtes Werk des etwas jüngeren sächsischen Hofmalers Anton Graff zu vergleichen, nämlich das lebensgrosse Brustbild des Ministers Grafen H. von Brühl in leuchtend roter Staatskleidung. Unter den übrigen Gemälden fällt ein Ecce homo auf, offenbar das Mittelstück einer Predella, florentinisch vom Ende des 15. Jahrhunderts in Tempera, dessen Mittelgruppe Christus in Halbfigur in einem antiken Sarkophage stehend und von zwei Engeln flankiert, ganz die feine Formengebung von Filippino Lippi trägt, während die beiden adorierenden Bischöfe rechts und links überschmiert oder von geringerer Hand hinzugemalt sind. Sehr beachtenswert erscheint auch eine kleine Ölskizze zu oder nach dem Vollporträt Philipp's IV. im Prado von Velazquez. Auf jeden Fall ist diese Skizze alt und von meisterhafter Ausführung.

Unter den plastischen Werken befinden sich auch einige antike, z. B. ein lebensgrosser Bronzekopf eines Jünglings, angeblich in Ventimiglia ausgegraben. Es ist die fast ganz getreue Wiederholung des Kopfes vom Polykletischen Doryphoros in der römischen Nachbildung im Museum zu Neapel und allem Anschein nach Bruchstück einer ebensolchen römischen Arbeit.

Zum Schluss möchte ich noch auf das Schränkchen mit auserlesenen Proben von Porzellan aus den namhaftesten Manufakturen des 18. Jahrhunderts und auf einen schönen Limogesteller mit der Darstellung einer Schafschur in farbenprächtiger Malerei hinweisen. Ein ausführlicher, mit 65 Abbildungen illustrierter Katalog orientiert im einzelnen über diese interessante Ausstellung. *B.*

Eine Ausstellung von Kunstwerken aus **Elberfelder Privatbesitz** ist gegenwärtig im Elberfelder Museum veranstaltet und findet sehr starken Zuspruch. — Das hauptsächlichste künstlerische Ereignis für Elberfeld bildet das Museum selbst, welches vor wenigen Wochen eröffnet worden ist. Bei dem werkthätigen Interesse der dortigen Bürger steht zu erwarten, dass diese Schöpfung sich in wenigen Jahren zu einem stattlichen Museum ausgewachsen haben wird.

Der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin feiert sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen durch eine Ausstellung in den Räumen der alten Kunstakademie, die einen wirklich interessanten Überblick über die gegenwärtige Leistung des Berliner Kunstgewerbes gewährt. Auf die Darbietungen einzugehen, ist nicht in dieser Zeitschrift der Ort: das »Kunstgewerbeblatt« wird sich ausführlich damit befassen. Aber der günstige Gesamteindruck sei konstatiert. Es zeigt sich überall viel Tüchtigkeit, wenn auch gerade führende und für ganz Deutschland massgebende Begabungen sich unter den Ausstellern nicht finden lassen. Der moderne Dekorationsstil herrscht in allen Zweigen des repräsentativen Berliner Kunstgewerbes vor und tritt — vielleicht dank einer sorgfältigen Jury? — ruhig und ohne jede unkünstlerische Übertreibung auf. Denkt man an die Möbelkojen der grossen Berliner Kunstausstellungen, so empfindet man hier einen starken Fortschritt. Der »Clou« der Veranstaltung sind die Schmucksachen der Firma Gebrüder Friedländer, die von Lukas von Cranach, einem Nachfahren des Altmeisters, entworfen sind. Lustige Sächelchen, ganz und gar nicht pariserisch, naturwüchsig (besonders das famose Kohlblatt), hin und wieder auch von einer — wie man unwillkürlich sagen möchte — cranachischen Trockenheit und Derbheit. Doch der Löwenanteil am Lobe der ganzen Ausstellung gebührt dem Professor Alfred Granander. Er hat die Raumeinteilung und Dekoration mit ausgezeichnetem Geschmack gelöst; man erkennt die wohlbekannten Räume des Uhrsaales u. s. w. gar nicht mehr wieder. Es ist auch gar zu lustig, dass sich die alte Akademie solche moderne Invasion an Decken und Wänden gefallen lassen musste. Selbst ein secessionistisches Eingangsportal hat man dem grauen Kasten vorgehängt! Oh, oh!

Die bekannte Leipziger Kunsthandlung **Pietro del Vecchio** hat gegenwärtig wieder einige interessante Ausstellungen gemacht. In Sonderheit ist eine Kollektion neuerer Arbeiten des Leipziger Pastellisten Anton Klamroth zu erwähnen, darunter ein Bildnis des Königs Georg, sowie eine Reihe nach neuer Methode hergestellter Stoffkompositionen und Applikationen des Fräulein Else Gröber, welche in technischer, wie künstlerischer Beziehung sehr interessant sind.

In Dresden plant man aus Anlass der Sächsischen Kunstausstellung 1903 eine **Ludwig Richter-Ausstellung**, deren Idee sich wohl der wärmsten Sympathie aller deutschen Kunstfreunde zu erfreuen haben wird. Wir geben deshalb hier dem Aufruf, des Komitees, an dessen Spitze Karl Woermann steht, wörtlich Raum:

Die Dresdner Kunstgenossenschaft betrachtet es als eine Ehren- und Herzenspflicht, den hundertsten Geburtstag Ludwig Richter's (28. September 1903), des deutschesten der deutschen Meister des 19. Jahrhunderts, durch eine Zusammenstellung und Ausstellung der Schöpfungen, die sein Lebenswerk ausmachen, zu feiern. Sie richtet daher die herzliche Bitte an alle Vorstände deutscher Kunstsammlungen und an alle Kunstfreunde, die sich im Besitze von Ölgemälden, Wasserfarbenbildern und Zeichnungen Ludwig Richter's befinden, die der Ehrung des Meisters gewidmete Ausstellung durch die Zusendung und leihweise Überlassung der besten Werke seiner Hand für die Dauer der Ausstellung gütigst zu unterstützen. Handelt es sich doch um den deutschen Meister des 19. Jahrhunderts, dessen Kunst ein so treues Spiegelbild aller gemütvollsten und heiligsten Empfindungen des deutschen Volksherzens ist, wie die Kunst keines zwelten Meisters. Ist doch kein Dresdner Künstler dem ganzen deutschen Volke, Alt und Jung, in Schloss und Hütte, in gleichem Masse ans Herz gewachsen, wie unser Ludwig Richter! und fällt Dresden, der Vaterstadt des Meisters, daher doch von selbst die Aufgabe zu, sein Andenken zu ehren und zu unterhalten. Die Ludwig Richter-Ausstellung, die Gemälde, Wasserfarbenblätter und Zeichnungen des Meisters umfassen soll, während das Königliche Kupferstichkabinett zu Dresden gleichzeitig eine Ausstellung seiner Druckwerke veranstaltet, wird eine besondere Abteilung der »Sächsischen Kunstausstellung Dresden 1903« bilden, die die Dresdner Kunstgenossenschaft in den Räumen des massiven akademischen Ausstellungsgebäudes auf der Brühl'schen Terrasse unter dem Schutze Seiner Majestät des Königs Georg vom Mai bis September 1903 veranstaltet. Selbstverständlich trägt das Ausstellungsunternehmen in üblicher Weise die Versand- und Versicherungskosten.

Die Leitung der Abteilung Ludwig Richter-Ausstellung hat der Direktor der Königlichen Gemäldegalerie, Geheimer Hofrat Professor Dr. Karl Woermann, übernommen, an dessen Adresse in der Königlichen Gemäldegalerie die Zuschriften und Zusendungen für die Ludwig Richter-Ausstellung erbeten werden.

VOM KUNSTMARKT

Die am 30. Oktober dieses Jahres unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing stattgehabte **Auktion der Sammlung Grossmann** brachte hohe Preise: unter anderem zwei kleine Stillleben von Jan Fyt 3800 Mark; Hendrik van Balen, Jagd der Diana 3000; ein Architekturstück von Nicol. Berchem 2000; Hans von Culmbach, heilige Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes 3500; kleines Bild von Alexander Adriaenssen, Kämpfende Katzen 500; Christoph Amberger, Die Verspottung Christi 1850; H. van Balen, Ruhe nach der Jagd 510; Fra Bartolomeo della Porta, Madonna 1000; Jan und Andries Roth, Grosse italienische Landschaft 930; Pieter Breughel (Bauernbreughel), Dorfkirmess 1250; Jac. Geritsz Cuyp, Überfall 650; Gerard David, Die Anbetung der heiligen drei Könige 1600; Cornelius Decker, Mühle am Waldeingang 1020; Jan van Goyen, kleine Dünenlandschaft 1600; Jan van der Heyden und Adriaen van de Velde, Römische Landschaft mit antiken Ruinen 890; Jan van Huysum, Landschaft mit mythologischer Staffage 1300; Willem Kalf, Magd, Metallgefässe reinigend, 500; Alexander Keirincx, Waldlandschaft mit mythologischer Darstellung 700; Salomon Koninck, Orientalischer Fürst 1710; G. J. van Leeuwen, Furcht und Blumenstück 1200; Eustach Le Sueur, Susanna im Bade 800; Johann Lingelbach, Marinelandschaft 1050; zwei Bilder von Chr. von Lubienietzky, Die Schnupfer und Inneres einer Schulstube 1550; Otto Marcellis, Vogelnest in einem Weidenbaum 610; Claes Molenaer, Landschaft mit altem befestigten Schloss 800; Dorfpartie an einem holländischen Kanal von demselben Meister 550; Hendrick Mommers, Der Gemüsemarkt 570; Monogrammist C. E., Stillleben 620; Willem van Nieulant, Flucht nach Ägypten 680; Giov. Paolo Pannini, Römische Landschaft mit antiken Ruinen 600; Andrea Previtale, Madonna mit Kind nebst Heiligen 700; Jakob Ruisdael, Bewaldete Landschaft 750; ein Familienbild von David Ryckaert 2200; Pieter Snayers, Grosse Kampfscene in einer Flachlandschaft 610; François Snyders, Beim Geflügel- und Wildprethändler 1400; David Teniers der ältere, Gottesdienst in der Eremitenhöhle 2400; David Teniers der jüngere, Die Kartenspieler 3600; Domenicus van Tol, Die Stickerin 515; Lodewyck de Vadder, Gebirgslandschaft 1210; Perino del Vaga, Madonna 825; Hendrik Verschuring, Soldaten vor einem Bauernhofe 600; Jan Victoors, Wandernde Musikanten 600; David Vinckenbooms, Badende Nymphen im Walde 700; Jan Reynier Vries, Waldlandschaft mit Gewässer 630; Adam Willaerts, Küstenlandschaft 1000; Jan Wynants, Landschaft mit zwei Bauernhäusern 1260 Mark.

Leipzig. Bei der von der Kunsthandlung von *C. G. Boerner* in Leipzig veranstalteten Versteigerung eines besonders schönen und fast vollständigen *Chodowieckiwerkes* in voriger Woche wurden die höchsten Preise für diesen Meister geboten, die jemals für die Kupfer des Chodowiecki gezahlt worden sind. Insbesondere brachten die vielen Seltenheiten und die Blätter mit Einfällen zum Teil enorme Preise, von denen hier einige mitgeteilt seien: Nr. 8 E. 1 400 M.; Nr. 10 E. 3 170 M.; Nr. 11 E. 4 245 M.; Nr. 20 E. 13 265 M.; Nr. 48 E. 47 490 M.; Nr. 53 E. 52 225 M.; Nr. 72 E. 75 220 M.; Nr. 83 E. 86 100 M.; Nr. 85 E. 88$^{\text{I.}}$ 89$^{\text{I.}}$ 230 M.; Nr. 127 E. 143^{I} 175 M.; Nr. 135 E. 151 165 M.; Nr. 136 E. 152 195 M.; Nr. 261 E. 354 135 M.; Nr. 513 E. 699^{Ia}, 700^{Ia}, 701^{Ib}, 702^{Ia} 125 M.; Nr. 591 E. 784^{Ib} 145 M.; Nr. 600 E. 797—800^{Ia}, 801^{Ibb}, 802^{Ib}, 803—810^{Ia}, 811—812^{Ib}, 813—820^{Ia} 555 M.; Nr. 606 E. 832^{Ib} 155 M.; Nr. 611 E. 838^{I}—843^{I}, 844^{Ia}, 845^{Ia} 100 M.; Nr. 618 E. 853, 854^{a} 125 M.; Nr. 646 E. 885^{Ia} 110 M.; Nr. 654 E. 901^{Ia} 170 M.; Nr. 662 E. 910—912^{Ia} 145 M.; Nr. 684 E. 946$^{\text{I.}}$ 110 M.; Nr. 688, 725 E. 110 M.

Die Versteigerung der **Galerie Reimann** in Rudolf Lepke's Kunstauktionshaus zu Berlin brachte insgesamt ca. 100000 M. Hervorzuheben sind folgende Preise: Franz v. Defregger, ein Bildchen 23×22 Centimeter brachte 2750 M., zwei kleine Jutz, ebenfalls in Miniaturformat, 1420 M., Ch. Hoguet's normännische Landschaft und ein Andr. Achenbach erreichten jedes 2550 M., ein Unterberger, Venedig, 2410 M., ein fein durchgeführtes Bildchen von A. W. Kowalski 1600 M. und eine Ansicht von Kairo von Ernst Körner ebensoviel. Ferner wurde bezahlt für einen Hugo Kauffmann (43×35 Centimeter) 3100 M., für einen Eugen v. Blaas 1210 M., Gebler 2150 M., für zwei farbenprächtige Gemälde von F. Ziem 3200 und 2720 M., für einen Chr. Kröner 2450 M., Paul Meyerheim 1850 M., Ludw. Munthe 1940 M., zwei Karl Becker 2720 und 2050 M., Ludwig Knaus (22×17 Centimeter) 4300 M., Benjamin Vautier (24×18 Centimeter) 2910 M., Voltz 5000 M., Passini 2400 M., Gabriel Max 2100 M., Oswald Achenbach 4010 M. Eduard Grützner 2700 M., Hans Dahl 1300 M., Leon Pohle 3800 M., Meyer von Bremen, eine reizende Ölminiatüre, 2150 M. u. s. w. Ein künstlerisch ganz hervorragendes Bild von J. v. Klever, welches jeder Galerie zur Zierde gereichen würde, erreichte den Preis von 4150 M.

Bei der R. Bangel'schen **Auktion der Goethegalerie** und des Kaulbachmuseums wurden insgesamt ca. 37000 M. erlöst. Von Preisen über 500 M. führen wir an: Zueignung 640 M., Lotte 2070 M., Adelheid 710 M., Iphigenie 640 M., Dorothea 2350 M., Hermann und Dorothea 800 M., Gretchen 600 M., Gretchen vor der Mater dolorosa 800 M., Helena 610 M., Eugenie 510 M., Der getreue Eckart 820 M., Leonore 680 M, Lili 1360 M., Clärchen 900 M., Ottilie 660 M., Mignon 1050 M., Friederike 2600 M., Dora 800 M., Heideröslein 2200 M., Goethe in Frankfurt 4100 M., Goethe in Weimar 2100 M., Der deutsche Michel 1000 M., Schlacht bei Salamio 690 M.

Am 24. November findet unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München die **Auktion der sehr umfangreichen Bibliothek,** sowie der Kupferstich- und Handzeichnungssammlung des in München verstorbenen Herrn Dr. Franz Schnitzer statt. Der Katalog umfasst ca. 4700 Nummern. Unter der gleichen Leitung findet anfangs Dezember die Auktion der Sammlung Grossmann, Brombach, II. Abteilung — Antiquitäten — statt. Zu dieser Auktion ist ein illustrierter Katalog erschienen, der zum Preise von einer Mark von obengenannter Firma zu beziehen ist.

VERMISCHTES

Rom. *Die Erwerbung der Bibliothek des Fürsten Barberini* ist unter den zahlreichen Verdiensten, welche sich Leo XIII. um Kunst und Wissenschaft erworben hat, vielleicht das grösste. Die Verhandlungen wurden seit Jahren gepflogen, und es galt die grössten Schwierigkeiten zu überwinden, da die Bibliothek zum Fideikommiss der Barberini gehört. Der Fürst, welcher sechs Kinder zu versorgen hat, entschloss sich zu dem Schritte erst, nachdem durch ein neues Gesetz im Frühling dieses Jahres die Veräusserung künstlerischen Eigentums so erschwert worden ist, dass der Staat sich gleichsam als Mitbesitzer desselben zu betrachten scheint. Die Schätze der Barberina sind zum grossen Teil noch ungehoben. Die Gelehrten arbeiteten ungern in den dunklen, im Winter eisig kalten Räumen, die überdies nur einmal in der Woche geöffnet waren. Überdies wurden den Besuchern keineswegs alle Kataloge zur Verfügung gestellt, und der uralte geistreiche Herr, der diese Schätze hütete, wusste trotz guten Willens nur wenig Auskunft zu erteilen. Ausserdem war die Publikation von Zeichnungen und dergleichen fast unmöglich.

Ist doch der herrliche Codex des Guiliano da San Gallo noch immer nicht publiziert worden. Besonders reich ist die Barberina an Miniaturen des Quattro- und des Cinquecento. Unter anderem bewahrt sie ein wunderbares Gebetbuch Florentiner Ursprungs aus dem Ausgang des Quattrocento. Man kann nichts Herrlicheres sehen als den Einband dieses mit reichsten Miniaturen geschmückten Büchleins, in rotem Sammet ausgeführt mit Filigranarbeit und figürlichen Darstellungen in Emaille. Dann ist die Bibliothek besonders reich an Beschreibungen römischer Kirchen und Zeichnungen nach Gemälden und Mosaiken, endlich vor allem auch wichtig durch die Fülle liturgischer Handschriften. Alle diese Schätze sind nun dem Präfekten der Vaticana übergeben worden, der seit vielen Monaten die endlich erfolgreichen Verhandlungen geführt hat. P. Ehrle hat sofort die Neuaufstellung der Bibliothek in die Hand genommen, die in der alten Vaticana untergebracht worden ist und wie diese schon jetzt den Gelehrten zugänglich ist. Der Kaufpreis wird auf 500000 Franken angegeben, allerdings eine sehr geringe Summe für eine solche Erwerbung. Der Vatikan hat sich gleichzeitig verpflichtet, für die brotlos gewordenen Beamten der Barberina zu sorgen. Die Kataloge werden zunächst unverändert bleiben und die Barberina wird wie die Bibliotheken Ottobuoni und Urbinate in der grossen vatikanischen Bibliothek als ein geschlossenes Ganzes weiter bestehen. *E. St.*

Zu der **Bemerkung von B. Haendcke** auf Seite 30 der Doppelnummer (Nr. 1 und 2) der »Kunstchronik« vom 16. Oktober möchte ich erwähnen, dass jene von Philipp Hainhofer in seinem Tagebuche angeführten Bilder, welche er im Jahre 1617 im Dresdner Schlosse »in der Zwergenstube« gesehen haben will und die er als »drei schöne grosse Tafeln von Zwergen, die mit einem grossen Risen kämpfen und Albrecht Dürer gemahlet hat«, bezeichnet, jedenfalls die Bilder des Dresdner Museums Nr. 1943 und 1944 sind und jetzt Lukas Cranach dem jüngeren zugeschrieben werden.

Beide Bilder stammten aus dem Königlichen Schloss zu Dresden und hingen, wie im Katalog der Gemäldegalerie angegeben ist, zur Zeit des Inventars von 1722 bis 1728 auf der »grossen Treppe«. Nr. 1943 wurde 1860 dem Vorrate entnommen. Es ist möglich, dass das dritte von Hainhofer gesehene und zugehörige Bild abhanden gekommen ist, sei es, dass es verkauft wurde, sei es, dass es nach Hubertusburg kam, dort beim grossen Brand vernichtet wurde oder vielleicht befindet es sich noch im Schloss, in Moritzburg oder Wermsdorf. Wahrscheinlich ist, dass diese Bilder, welche gemeinsam ein Zimmer des Schlosses schmückten, diesem Raume den Namen der Zwergenstube gegeben haben, wie es ja im Schloss auch einen sogenannten Riesensaal gab, der bereits beim Schlossbau im Jahre 1547 angelegt wurde, er befand sich im zweiten Obergeschoss und reichte bis zur Elbfront (vergl. Cornelius Gurlitt's »Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen«, 22. Heft, S. 353 und 370).

Die beiden Gemälde des Dresdner Museums stellen dar: Nr. 1943 »Der schlafende Herkules und die Pygmäen« und Nr. 1944 »Der erwachte Herkules und die Pygmäen«. Früher wurden diese beiden Bilder allerdings benannt: »Der schlafende Waldriese und die Zwerge«. Direktor Woermann führt in seinem Katalog der Gemäldegalerie an: »Die germanischen Sagenstoffe lagen jener Zeit jedoch ferner als die griechischen. Wie in den zahlreichen Cranach'schen »Parisurteilen«, ist vielmehr mit Scheibler auch hier die Darstellung der antiken Sage in modernem Gewande anzunehmen, umsomehr, da diese Sage mit dem angeblichen deutschen Märchen ziemlich genau übereinstimmt. Vergl. Preller, Griechische Mythologie, III. Aufl., 1875, S. 219.« — Im Volksmunde aber bezeichnete man den Gegenstand als Riesen und Zwerge.

Beide Bilder sind bezeichnet: 1551 und mit Lukas Cranach's Zeichen der geflügelten Schlange. Sie erinnern in keiner Weise an die Art Dürer's, aber schon im 17. Jahrhundert liebte man es, den Namen Dürer's allen möglichen Bildern zuzulegen. *Moritz Schneider.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

# KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 7. 27. November

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BENVENUTO CELLINI IN FONTAINEBLEAU

L. Dimier, dem wir ein recht gutes Werk über die Anfänge der Renaissance in Frankreich verdanken (Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France, Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées. Paris, Ernest Leroux, éditeur. 28, rue Bonaparte, 1900. VIII und 595 S.), behandelt den Gegner seines Helden, den bekannten Benvenuto Cellini, mit einer Härte, die man geradezu als unbillig empfinden muss. Es wird ja gewiss niemand leugnen, dass Cellini ein sehr starkes Gefühl seiner eigenen Bedeutung besitzt und leicht dazu übergeht, andere Künstler neben seiner Person herabzudrücken und jede Bevorzugung dieser als ein ihm selbst zugefügtes Unrecht zu empfinden; man wird weiter auch nicht leugnen, dass, wie schon der Herausgeber seiner Memoiren hervorhebt, »unter diesen Erzählungen sich manches findet, was zum Nachteil anderen gereicht und keinen völligen Glauben verdienen dürfte. Nicht als wenn der Autor seine brennende Wahrheitsliebe hier und da verleugne, sondern weil er sich zu Zeiten, entweder von dem unbestimmten und oft betrügerischen Ruf oder von übereilten Vermutungen hinreissen lässt, wodurch er sich denn ohne seine Schuld betrogen haben mag«. — »Aber diese bösen Nachreden nicht allein könnten das Werk manchem verdächtig machen, sondern auch die unglaublichen Dinge, die er erzählt, möchten viel hierzu beitragen, wenn man nicht bedächte, dass er doch alles aus Überzeugung gesagt haben könne, indem er Träume oder leere Bilder einer kranken Einbildungskraft als wahre und wirkliche Gegenstände gesehen zu haben glaubt. Daher lassen sich die Geistererscheinungen wohl erklären, wenn er erzählt, dass bei den Beschwörungen betäubendes Räucherwerk gebraucht worden, ingleichen die Visionen, wo durch Krankheit, Unglück, lebhafte schmerzliche Gedanken, am meisten aber durch Einsamkeit und eine unveränderte Lage des Körpers der Unterschied zwischen Wachen und Träumen völlig verschwinden konnte.« u. s. w.

Doch abgesehen von solchen Dingen hat man im allgemeinen den Bericht, den Benvenuto von seinem Leben giebt, als auf Thatsachen beruhend angesehen und hat seine Memoiren als wertvollen Beitrag zur Erkenntnis der Geschichte seiner Zeit betrachtet. Aber ein derartiger Wert kommt der Selbstbiographie Cellini's nicht zu, wenn L. Dimier recht hat, der nicht nur an vielen anderen Punkten dem Florentiner Unwahrheiten nachzuweisen versucht, sondern auch vor allen Dingen die bekannte Erzählung Benvenuto's von der Vorführung seiner Jupiterstatue in Fontainebleau und seinem Triumph über Madame d'Etampes, die ihn demütigen und die ihm zugedachten Arbeiten einem anderen Künstler, dem Primaticcio, genannt Bologna, zuschanzen wollte, als einfache Erfindung bezeichnet.

Der Grund dafür ist folgender. Nach den Berechnungen Dimier's aus den Memoiren Cellini's muss die Vorführung des Jupiter vor dem Könige und seinem Hofe in der Galerie von Fontainebleau zwischen dem 28. Mai (das ist der früheste Termin) und dem 28. November (das ist der späteste Termin) stattgefunden haben. Nun ist nach dem Tagebuch Franz des Ersten während dieser ganzen Zeit der König und der Hof niemals in Fontainebleau gewesen, folglich — ich muss hier das Wort Herrn Dimier selbst lassen (Rev. arch. 1898 I, S. 241 ff.): *Le contrôle est direct et la preuve péremptoire. C'est une légende de plus à proscrire, un chapitre à mettre au rang des fables, et, dans la galerie grossissante des mascarades de l'histoire, un nouvel et brillant exemple des intempérantes fantaisies dont nous auront dupés les auteurs de mémoires.* Er meint also, dass die ganze Geschichte einfach auf Erfindung beruht, nichts anderes als eine Phantasie des Künstlers ist.

Da ist es nun sehr erfreulich, dass von anderer Seite ein Bericht ans Licht gezogen wird, der dieselbe Scene schildert und dadurch zur Kontrolle der Wahrhaftigkeit Cellini's verwendet werden kann. Es handelt sich um einen Brief des Giulio Alvarotti, der in jener Zeit Gesandter des Fürsten von Ferrara am Hofe des französischen Königs war, datiert aus Melun vom 29. Januar 1545; der Briefschreiber muss entweder Augenzeuge der geschilderten Scene gewesen sein oder sie gleich nach dem Hergange von Cellini selbst oder einem seiner Freunde erfahren haben. Der Brief stammt aus den Staatsarchiven von Modena und ist von dem Archivar M. Ognibene dem Herrn L. Dimier zugesandt worden, der ihn so-

eben in der Revue archéol. 1902 II, S. 94 veröffentlicht hat. Alvarotti schreibt an den Fürsten von Ferrara folgendes: »Meister Benvenuto aus Florenz, der, wenn ich mich recht erinnere, in Ferrara in Belfiore für den Herrn Kardinal, den Bruder Ew. Excellenz, ein sehr schönes silbernes Becken arbeitete, mit dem er (der Kardinal) wie ich hörte, Seiner Majestät (dem Könige von Frankreich) ein Geschenk zu machen beabsichtigte, diesen Benvenuto also nahm Se. Herrlichkeit mit nach Frankreich und stellte ihn dem König vor. Se. Majestät nahm ihn als eine seltene und ausgezeichnete Person, was er ja in Wirklichkeit ist, in seinen Dienst, und es sind nun schon vier Jahre, dass er dort mit gutem Gehalt thätig ist. Er hat ein sehr grosses silbernes Gefäss in der Art der Antike mit zwei Henkeln gemacht, das ganz mit Reliefs bedeckt ist, ein Werk, das von einem jeden als hervorragend bezeichnet wird, er macht jetzt für ihn einen Koloss aus Thon, der nachher in Bronze gegossen werden soll, um später bei einem Brunnen aufgestellt zu werden, den Se. Majestät in einem Hofe von Fontainebleau zu errichten gedenkt (diese Statue soll nach der Aussage Benvenuto's grösser werden als alle, die man von den Römern kennt), und ferner ein Thor von Bronze, das fast schon fertig ist, gleichfalls für Fontainebleau. Jetzt hatte der König den Wunsch, dass er ihm zwölf silberne Statuen von Lebensgrösse machte (eher grösser als kleiner), die teils in der rechten, teils in der linken Hand eine Fackel halten sollten, so dass also die Statuen als Lichtträger in den Galerien von Fontainebleau dienen sollten, mit einer ganz vergoldeten Basis und mit Kugeln unter dieser, damit die Statuen mit Leichtigkeit überallhin bewegt werden könnten. Benvenuto hat nun eine davon gemacht, die er Jupiter nennt, ein klein wenig grösser als der König; sie wird von der Mehrzahl für sehr schön gehalten; nachdem sie fertig war, hat er sie nach Fontainebleau geführt und es dem König gemeldet. Se. Majestät hat erklärt, dass er sie bald nach dem Essen sehen wollte, und während der Zeit liess er Benvenuto sagen, er solle die Statue nicht aufstellen, bevor er selbst zugegen sei, weil er eben so viel Wert darauf legte, zu sehen, mit welcher Leichtigkeit sie aufgestellt werde, als das andere zu sehen. Nun ging der König dorthin, in Begleitung der Madame d'Etampes; Benvenuto stellte die Statue zur grossen Zufriedenheit des Königs auf; er hatte der Statue ein Hemd (einen Schleier) von Goldgaze gemacht, auf schwarzem Grunde, wohl ausgeführt und mit gewissen Ornamenten um den Hals. Da sagte Madame d'Etampes ganz laut, dass es Se. Majestät und alle die andern hörten: Das sind also die Sachen, die zehntausend Franken kosten und zu deren Lieferung man vier Jahre braucht. Das sagte sie aber, um Benvenuto zu verletzen, weil sie einen gewissen Bologna begünstigt, der als Maler und Bildhauer gilt. Benvenuto erwiderte ihr: Das ist *einer* der Gegenstände, die in vier Jahren gemacht sind, ausser den vielen andern, die mehr als vierzigtausend Franken wert sind. Da sagte einer der Grossen, die mit dem König gekommen waren, zu Frau v. Etampes: Was hat denn das Hemd zu bedeuten, mit dem er die Statue bekleidet hat? Und Frau v. Etampes antwortete: Das wird er wohl angebracht haben, um einen Fehler zu verdecken. O, sagte Benvenuto, ich habe nicht nötig, bei meinen Werken Fehler zu verdecken, wohl aber entdecke ich sie bei anderen. Ich habe die Decke bei der Statue der Ehrbarkeit wegen angebracht, aber wenn Sie sie nicht haben wollen, dann ist sie ja nicht nötig; mit diesen Worten riss er die Bekleidung von der Statue herunter (so dass die Schamteile sichtbar wurden), indem er hinzufügte: Finden Sie nicht, dass er ganz gut weggekommen ist? Der König brach in ein gewaltiges Gelächter aus, und Benvenuto fügte zu Frau v. Etampes gewandt hinzu: Ich habe über meine Werke nur Sr. Majestät dem Könige Rechenschaft abzulegen, worauf sie erwiderte: Was würdest Du sagen, wenn Du auch noch andern als Sr. Majestät Rechnung abzulegen hättest? Benvenuto sagte hierauf: Wenn ich auch andern Rechenschaft abzulegen hätte, so würde ich nicht hier bleiben. So, sagt Frau v. Etampes, was würdest Du sagen, wenn Du auch mir Rechenschaft abzulegen hättest? Wenn ich Ihnen Rechenschaft abzulegen hätte, entgegnete Benvenuto, so würde ich nicht bei Sr. Majestät bleiben. Da sagte der König: Genug, genug. Ew. Excellenz (damit wendet sich der Briefschreiber wieder an den Fürsten von Ferrara) verfahre mit dieser Geschichte nach Gefallen; wenn ich zu ausführlich gewesen bin, so bitte ich um Verzeihung, ich hielt es doch für besser, die Sache nicht zu verschweigen u. s. w.«

So lautet der Brief Alvarotti's an den Herzog von Ferrara; daraus geht hervor, dass die Geschichte in der Hauptsache sich so zugetragen hat, wie sie Benvenuto schildert, wenn er auch in einzelnen Punkten ungenau ist. Das darf aber nicht wunder nehmen, da die Memoiren Cellini's erst eine ganze Reihe von Jahren später niedergeschrieben worden sind (nicht vor 1555), wo die eine oder andere Ungenauigkeit sich schon in das Gedächtnis eingeschlichen haben konnte. Durch den Brief wird jetzt festgestellt, dass die Scene in Fontainebleau, nicht wie L. Dimier annehmen zu müssen glaubte, zwischen dem 28. Mai und dem 28. November, sondern kurz vor dem 29. Januar 1545 stattgefunden hat, und das stimmt vortrefflich zu dem Tagebuche Franz' des Ersten, nach dem der Hof vom 10. Dezember ab in Fontainebleau weilte. Aber, statt einfach einzugestehen, dass er in diesem Punkt sich geirrt hat, möchte Herr Dimier noch möglichst viel auf Benvenuto sitzen lassen und sagt deshalb folgendes:

»Der Leser wird aus der Vergleichung der beiden Texte (es sind die betreffenden Schilderungen aus den Memoiren des Cellini und der Brief Alvarotti's nebeneinander gesetzt) schon die gehörigen Folgerungen gezogen haben. Sie lässt deutlich erkennen, was in der Erzählung der Memoiren als falsch gelten muss. Erstens, die Geschichte mit den Antiken und ihre beabsichtigte Vergleichung, die bisher als der allgemein wirkende Hauptpunkt dieses Zusammentreffens angesehen war (nach Benvenuto hatte die

Madame d'Etampes absichtlich den Jupiter in der Galerie aufstellen lassen, wo die von Primaticcio besorgten Abgüsse von Antiken standen, in der Hoffnung, dass die neue Statue neben den antiken einen schlechten Eindruck machen würde), ist gänzlich unterdrückt. Von dem künstlichen Mittel, welches darin bestand, dass Benvenuto gezwungen wurde, sein Werk im Dunkeln auszustellen, und von der Erfindung mit der angezündeten Fackel bleibt gleichfalls nichts bestehen. Es ist zu klar, dass Alvarotti, bei der Sorgsamkeit, mit der er alles Einzelne schildert, und bei dem Lobe, das er dem Künstler zuerteilt, nicht verfehlt haben würde, das zu erwähnen. Was die Fackel anbetrifft, so bemerke ich ausserdem noch, dass seine Erzählung die ausdrückliche Erklärung enthält, dass der wunderbare Gebrauch, den Cellini davon gemacht haben will, einfach, wie ich bemerkt habe, der ganz gewöhnliche und unvermeidliche Gebrauch war. Und in diesen Betrachtungen beruht der Hauptwert des Artikels. Benvenuto übergab selbst seinen Jupiter, und zwar in Fontainebleau; Madame d'Etampes nahm daraus Gelegenheit, ihn vor dem ganzen Hofe herabzuziehen; daraus ergab sich ein Zank, den der König beendet, indem er beide schweigen heisst. Das ist die ganze Wahrheit darüber.«

Ich denke aber, es ergiebt sich aus diesem Briefe Alvarotti's noch etwas mehr, nämlich dass, bis auf Kleinigkeiten, die im Laufe so vieler Jahre aus dem Gedächtnis schwinden können, der ganze Bericht Benvenuto's als wahr erwiesen ist. L. Dimier legt besonderen Wert darauf, dass der Jupiter an sich als *chandelier* bestellt war, dass also Benvenuto gar nicht nötig hatte, aus der Verlegenheit, in die er durch die Verzögerung der Ankunft des Königs bis zur dunkeln Nacht versetzt wurde, durch eine Erfindung des Augenblicks, indem er zwischen dem Blitzbündel eine Kerze befestigte, sich herauszureissen; aber hier hat er, wie mir scheint, die Worte des Benvenuto einfach falsch verstanden. Ich werde mich hüten, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, denn ich habe, und gewiss viele andere mit mir, die Stelle früher auch so verstanden, wie sie L. Dimier noch jetzt verstanden wissen will, aber sicher mit Unrecht. Der König hatte von vornherein die Statue als Lichthalter bestellt (vgl. Goethe, Benvenuto Cellini, 4. Kapitel: »Den andern Tag ging ich, dem König zu danken, und er befahl mir, dass ich zwölf Modelle zu silbernen Statuen machen sollte, um als zwölf Leuchter um seinen Tisch zu dienen; er wollte sechs Götter und sechs Göttinnen vorgestellt haben, gerade so gross wie er selbst, und er war beinahe drei Ellen hoch«), und danach kann Benvenuto auch gar nicht daran gedacht haben, Götterstatuen herzustellen, die den gewünschten Zweck *nicht* erfüllen konnten. Man muss also annehmen, dass der Jupiter, den er dem Könige Franz in Fontainebleau vorführte, schon von vornherein als Lichthalter gedacht war, und so ist es auch in Wahrheit. Es heisst bei Goethe im 9. Kapitel: »Jupiter hatte in seiner rechten Hand den Blitz, in der Stellung, als ob er ihn schleudern wollte, in die linke hatte ich ihm die Welt (die Weltkugel) gegeben und hatte zwischen die Flamme des Blitzes mit vieler Geschicklichkeit ein Stück weisser Kerze angebracht[1]).« Ebenso wie die Weltkugel in der linken Hand war auch die Kerze in der rechten nicht das Werk eines plötzlichen, erst in der Galerie von Fontainebleau ihm gekommenen Einfalls, sondern gleich ein Teil der von vornherein geplanten Komposition, mit anderen Worten, er hatte die Statue so komponiert, dass die Leuchtkraft vom Blitz ausgehen sollte. Das Einzige, was Benvenuto, durch die Umstände gedrängt, that, war, dass er die Kerze anzündete, die Jupiter in der Hand hielt, dass er also sozusagen nicht eine Statue, sondern einen Lichthalter dem Könige vorstellte. Dadurch scheint mir auch dieser Punkt völlig aufgeklärt, und, wenn man weitere Folgerungen aus dem Briefe ziehen soll, können es doch nur die sein, dass Benvenuto, nachdem ihm im allgemeinen durch die Worte Alvarotti's die Richtigkeit der Thatsachen bezeugt ist, auch in den Punkten Glauben zu finden verdient, die bei Alvarotti nicht erwähnt sind. Ich glaube also, dass man nicht daran zweifeln darf, dass wirklich die Abgüsse Primaticcio's in der Galerie aufgestellt waren; ob Madame d'Etampes dies absichtlich veranlasst hatte, um dem Florentiner zu schaden, wie er annimmt, ferner ob sie absichtlich das Mahl so lange hingezogen hat, bis es fast zu spät war, noch zur Besichtigung zu gehen, das sind andere Dinge, die nicht wahr zu sein brauchen, sondern die nur auf Annahmen beruhen können, wie sie der argwöhnische und sich selbst über alle anderen stellende Florentiner zu machen gewohnt war. Aber von dem Vorwurf, einfach Erdichtetes berichtet zu haben, den ihm L. Dimier macht, ist er jetzt glücklich freigesprochen. Vielleicht steht es mit den anderen Beschuldigungen, die L. Dimier in der Revue archéologique 1898 I, S. 241 gegen Benvenuto Cellini aufgestellt hat, nicht besser; der Umstand, dass Benvenuto plötzlich Paris verlässt, um nach Italien zurückzukehren, und sich unterwegs zwei silberne Gefässe abnehmen lässt, sieht ja von vornherein etwas bedenklich aus, aber man muss, nachdem in dem einen Punkte die Ehre Benvenuto's sich so glänzend herausgestellt hat, sich doch hüten, ohne weitere Beweise gleich das Böseste von ihm anzunehmen. Wenn Benvenuto sich bei dieser Sache einer schlechten That bewusst gewesen wäre, so hätte er sie doch leicht unterdrücken können, ohne einen Angriff von anderer Seite fürchten zu müssen.

R. ENGELMANN.

1) Der Originaltext lässt gar keinen Zweifel darüber bestehen, dass die Kerze schon vorher angebracht war, nicht erst in jenem kritischen Augenblicke angebracht wurde, vgl. Vita di Benv. Cell., testi critici, per cura di Orazio Bocci, Firenze 1901, S. 309: *haveva il ditto Giove innella sua mano destra accomodato il suo fulgore in attitudine di volerlo trarre, et nella sinistra gli avevo accomodato il Mondo. Infra le fiamme havevo con molta destrezza commisso un pezo d'una torcia bianca.* L. Dimier übersetzt: *fort adroitement je plaçai un morceau d'une torche blanche entre les flammes du foudre,* es müsste aber richtiger heissen *j'avais placé.* Dann würde niemandem ein Zweifel darüber bleiben, dass Cellini die Kerze schon vorher angebracht hatte.

PARISER BRIEF

Herr Benedite, der Konservator des hiesigen, im ehemaligen Gewächshause des Luxembourgpalastes untergebrachten modernen Museums, hofft wieder einmal, bei der Regierung seinen Plan durchdrücken zu können und einen neuen Museumsbau zu veranlassen. Wie elend die Räume des Luxembourg sind, ist an dieser Stelle schon mehreremal hervorgehoben worden und weiss jeder Besucher von Paris. Die dritte Republik hat eben für alles Geld, ausser für Kunstzwecke, und was man sich im Auslande rühmend von der staatlichen Kunstpflege in Frankreich erzählt, ist eitel Dichtung oder Irrtum. Einzelne Städte haben in den letzten dreissig Jahren schöne Museen errichtet. Rouen und Amiens können sich solcher monumentaler und zugleich zweckentsprechender Bauten rühmen. Paris vermehrt zwar die Zahl seiner Museen fast von Jahr zu Jahr, aber stets handelt es sich um Schenkungen und Stiftungen: ein reicher Sammler oder Künstler vermacht der Stadt oder dem Staate sein Haus mit allem, was darinnen ist, und so besitzt Paris ein neues Museum. Mitunter hat der Stifter sein Haus so eingerichtet, dass es den Zwecken eines Museums entspricht, wie dies z. B. bei dem Musée Guimet der Fall ist, häufiger aber eignet sich das Haus nicht mehr zu Museumszwecken als jedes andere geräumige Privathaus. Ein ordentlicher und wirklicher Museumsbau ist in ganz Paris nicht zu finden, wenigstens nicht für Kunstzwecke. Man hatte gehofft, die Weltausstellung würde dem Mangel abhelfen und der modernen Kunst passende und würdige Unterkunft verschaffen, aber diese Hoffnungen sind in die Brüche gegangen: der grosse Kunstpalast ist für die alljährlichen Salons und andere Ausstellungen bestimmt worden, und in dem kleinen Palast bringt man gegenwärtig allerlei kunstgewerbliche Sammlungen unter, die in den letzten Jahren der Stadt geschenkt worden sind. Herr Benedite aber, der sich wieder um eine Hoffnung ärmer sah, wendet sich nun neuerdings an die Regierung und unterbreitet ihr einen Vorschlag, den er schon seit mehreren Jahren bei jeder Gelegenheit vorbringt, ohne dass er bisher Gehör gefunden hätte. Er will die zu dem Neubau erforderlichen fünf Millionen durch eine Lotterie zusammenbringen, ohne dass die Sache dem Staat einen Pfennig kosten soll. Die Künstler sollen selber die Sache ermöglichen, indem sie die als Gewinne in der geplanten Lotterie fungierenden Kunstwerke herschenken. Ob damit fünf Millionen aufgebracht werden können, ist zwar sehr fraglich, jedenfalls aber könnte man es versuchen, und wenn der Gewinn nicht ausreichte, könnte man immer noch zu andern Mitteln greifen. Es scheint aber, dass die Regierung aus irgend welchen dunklen Gründen von dem Plane Benedite's nichts wissen will, denn, wie gesagt, ist dieser Plan schon mehreremal vorgeschlagen worden, ohne jemals ernstliche Unterstützung im Parlamente zu finden. Offenbar halten die Gesetzgeber der Patrie des arts derartige Fragen für ihrer Würde nicht angemessen, zumal die Künstler und Liebhaber sich selten um die Politik kümmern und sich am Wahltage nicht an die Urne zu drängen pflegen. Leute aber, die nicht stimmen, sind für den Abgeordneten völlig uninteressant.

J. F. Raffaelli, der bekannte Maler von Pariser Veduten und Ansichten aus der Umgegend von Paris, macht in diesem Augenblick Propaganda für eine technische Neuerung in der Ölmalerei. Es handelt sich darum, nicht mehr mit flüssigen Farben und Pinseln zu arbeiten, sondern die Ölfarbe gleich den Pastellfarben in trocknen Stäbchen herzustellen und sie genau ebenso zu benutzen wie die Pastellstäbchen. Raffaelli selbst arbeitet schon lange nach diesem Verfahren, das seinen Bildern ein ganz eigentümliches, in der That an Pastelle erinnerndes Aussehen giebt. Im Grunde ist dieses Verfahren nur die logische Folge des Pointillismus. Sobald man einmal auf die Mischung der Farben auf der Palette verzichtete, die ja die Flüssigkeit der Farben bedingt, sobald man sich daran gewöhnte, die unvermischten Farben auf der Leinwand nebeneinander zu setzen, musste es früher oder später einem Maler einfallen, dass es sich im Grunde besser nach der Pastellmanier mit trocknen Farbenstäbchen, als mit Palette, Pinsel und flüssigen Farben arbeiten lässt. Die Arbeit wird jedenfalls dadurch ganz bedeutend vereinfacht, der Maler braucht überhaupt kein Werkzeug mehr, er verliert nicht die auf die Palette gebrachten und eingetrockneten Farbenreste, er braucht sich der lästigen Arbeit des Pinselreinigens nicht jeden Abend zu unterziehen, und was dergleichen materielle Vorteile mehr sind. Im übrigen aber wird sich wohl die Farbenmischung neben der Arbeit mit ungemischten Farben behaupten, und somit wird das Verfahren Raffaelli's den flüssigen Ölfarben sicherlich noch nicht ihr Ende bereiten.

Die kleinen Ausstellungen, welche in den Wintermonaten die Räume der Kunsthändler füllen, haben begonnen: bei Georges Petit ist wie alljährlich der Keramiker Lachenal mit einigen dreihundert neuen und alten Erzeugnissen seiner Fabrik erschienen. Ich sage »seiner Fabrik«, weil das Wort hier am Platze ist. Lachenal versteht es vortrefflich, alle neuen Entdeckungen der französischen Keramiker alsbald geschickt nachzuahmen und auf dem Markte zu verwerten. Selber giebt er sich nicht mit neuen Untersuchungen ab, sondern das überlässt er andern. Seine Ausstellungen geben also jedes Jahr eine erweiterte und verbreiterte Übersicht über die Keramik des letzten Jahres, wie sie sich im Frühjahr in den beiden Salons präsentierte. Ausserdem kauft er Modelle von Bildhauern an, die mitunter interessant sind, und führt sie in Keramik aus. Sein Material ist nicht das feuersteinharte Steinzeug, das in so grosser Hitze hergestellt wird, dass nur sehr wenige Farben standhalten, sondern ein viel weicheres, einer weit geringeren Hitze ausgesetztes Material, das ihm die Erzielung aller gewünschten Nüancen ermöglicht. Da die neuere Keramik, die in Frankreich durch den von japanischen Arbeiten beeinflussten Jean Carriès eingeführt worden ist, im Grunde mindestens ebensosehr Kuriosität wie Kunstwerk ist, indem nämlich das Feuer mit der schliesslichen Farbengebung mehr zu thun hat als der Künstler und somit bei dem Steinzeug oder Grès niemals ein Stück dem anderen durchaus gleich ausfällt, haben die aus weicherem Material und bei geringerem Feuer hergestellten Erzeugnisse einen erheblich geringeren Wert als die Scharffeuertöpfereien. Ihrem Aussehen nach stimmen sie allerdings vollkommen mit dem echten Grès überein; während man aber aus diesem mit dem Stahl Funken schlagen kann, könnte man aus Lachenal's Arbeiten bei einer solchen Probe höchstens Scherben herausschlagen.

José Frappa ist Maler und Bildhauer, er hat alle Medaillen des alten Salons und ist vollberechtigtes Mitglied des neuen. Er malt lustige Mönche in Küche und Keller, Zelle und Garten, als ob er Gehilfe bei Grützner gewesen wäre, Napoleon I. und Pius VII., als ob er bei Louis David Farben gerieben hätte, weibliche und männliche Bildnisse, die beinahe so gut sind wie kolorierte Photographien, Explosionen schlagender Wetter und andere schreckliche Naturereignisse, wie ein Zeichner für das illustrierte Sonntagsblatt des Petit Journal und er modelliert Mönche und Landsknechte wie ein italienischer Zuckerbäcker. Seine Ausstellung umfasst sechzig oder siebzig Bilder, eine Anzahl Zeichnungen und Pastelle und ein

Dutzend angemalte Skulpturen, alles schaudervoll, höchst schaudervoll.

Der Maler Alphons Stengelin, der ebenfalls eine Sonderausstellung bei Petit hat, ist auch kein Himmelsstürmer, aber er beleidigt uns doch nicht durch aufdringliche Selbstüberschätzung. Er ist Landschafter und gefällt sich in still poetischen Marinen, Schafherden, Dünen, Waldesrändern und ähnlichen Motiven, die wir bei den modernen holländischen Landschaftern finden. Von diesen hat er offenbar gelernt, und wenn man boshaft sein wollte, könnte man fast für jedes seiner Bilder ein holländisches Vorbild nennen. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

DIE NEUORDNUNG DER STUTTGARTER GEMÄLDEGALERIE

Die Stuttgarter Staatsgalerie hat im Laufe des Sommers eine durchgreifende Neuordnung erfahren, welche alle Kunstfreunde mit Freuden begrüssen werden. Der neuernannte Galerieinspektor, Herr Professor Dr. K. Lange, zugleich Professor der Kunstgeschichte und Ästhetik an der Universität Tübingen, hat mit grosser Umsicht und Sachkenntnis die Umhängung in unglaublich kurzer Zeit bewerkstelligt, besonders wenn man bedenkt, dass gleichzeitig umfassende Änderungen und Verbesserungen an den Wänden und Decken der verschiedenen Räume ausgeführt werden mussten. Man ist erstaunt, welche Schätze da zum Vorschein gekommen sind, die jetzt erst gewürdigt werden können. Der ganze Vorrat an Gemälden in Staatsbesitz wurde nochmals gemustert und ergab reiche Ausbeute, teils aus der Königlichen Altertümersammlung, teils aus den Apanageschlössern zu Ludwigsburg und Monrepos, verschiedenen Depots und dergleichen. Das Prinzip der Neuordnung beruht auf einer historischen Anordnung innerhalb der Zeiten und Schulen, während seither die im Laufe der Jahre neu erworbenen Gemälde eben nur eingereiht wurden, wo gerade Platz war, um einer weitergehenden Umhängung aus dem Wege zu gehen. Die schon im Jahre 1854 erworbene Galerie Barbini-Breganze ist seither fast unberührt geblieben, man musste sich die zusammengehörenden Schulbilder aus zwei Sälen und sechs Kabinetten mit vieler Mühe zusammensuchen.

Der letzte Pavillonsaal des nördlichen Flügels (links) beginnt mit den *Altdeutschen*, dann folgen die Niederländer, Spanier und Franzosen und in den neuen Sälen die Italiener. Im anschliessenden Festsaal sind neben den Porträts der Könige Karl und Wilhelm II. Kopien nach italienischen Meistern, Raffael, Tizian und dergleichen, aufgehängt. Das Zimmer, welches die Vermächtnisse der Königin Olga enthält, wurde beibehalten, aber besser geordnet.

Der Flügel rechts enthält die modernen Gemälde; beginnend mit dem Saal der *Klassizisten*, dann folgt die Periode zwischen 1830 und 1860, in den neuen Sälen die Gemälde der neuen und neuesten Zeit. Es war keine leichte Aufgabe, unter der Fülle der Bilder aus neuerer Zeit eine gewisse Rangordnung, ein System zu schaffen. Prof. Lange half sich damit, dass er einen sogenannten patriotischen (vaterländisch historischen) Saal arrangierte, in welchem die grossen Schlachtengemälde von Faber du Faur und Bleibtreu, das Kannstadter Volksfest von Schaumann und dergleichen geordnet sind. Dieser ist als Eintrittssaal in die Galerie sehr gut gewählt und erfüllt seinen Zweck, das grosse Publikum zu belehren, vollständig. Weniger allgemeine Zustimmung wird die anschliessende Galerie erhalten, welche zumeist grosse Bilder, die Schlacht von Salamis von Kaulbach, die grossen Bilder von Rustige und Grünenwald, Wallenstein und Seni von Nahl u. s. w., enthält. Wie wir hören, sind aber hier noch Änderungen zu erwarten. Wenn wir in diesem Raum von Überfüllung sprechen können, so bieten dagegen die neuen Säle im hinteren Flügel noch viel Platz zu neuen Anschaffungen, auf die man rechnen muss. Überall ist darauf Bedacht genommen, dass die hervorragenden Stücke der Sammlung schon durch den ihnen zugewiesenen Platz als solche kenntlich gemacht und der besonderen Beachtung der Galeriebesucher empfohlen werden. Inschriften an den Saaleingängen und in den Sälen und Kabinetten selbst dienen zur Orientierung. Hand in Hand mit der Neuordnung ist auch die Katalogisierung und Bestimmung der Bilder neu ins Werk gesetzt worden, und man darf gespannt sein auf den neuen Katalog, der eine ganze Reihe von neuen Bestimmungen enthalten wird. Wir werden später noch darauf zurückkommen.

Die altdeutsche Abteilung hat sehr wertvolle Bereicherungen erhalten durch Überweisung einer Anzahl Bilder aus der Altertümersammlung; so ist jetzt der berühmte Heerberger Altar in Tausch gegen den kunstgeschichtlich weniger wertvollen Thalheimer in der Galerie aufgestellt und damit das Werk Zeitblom's vervollständigt. Ausserdem wurden die Gemälde von Schaffner und Strigel mit verschiedenen anderen aus genannter Sammlung hier vereinigt. Sehr wertvoll ist die Zuweisung einiger Bilder der Sammlung an die Schule von Multscher und den Meister C. W. von 1516, Friedrich Herlin u. s. w. Die beiden Porträts von Amberger, welche aus der Hasslerschen Sammlung stammen, sind zufolge einer kaum noch zu entziffernden Inschrift auf der Rückseite jetzt richtig erkannt als ein Herr David von Tettighofen aus Lindau und seine Frau Afra; also nicht Rehm aus Augsburg, wie man seither annahm. Das Porträt im Maximilianmuseum zu Augsburg ist keine Wiederholung, sondern Kopie des hiesigen Bildes.

Die Kabinette im nördlichen Flügel haben jetzt Oberlicht erhalten, so dass die hier aufgehängten kleineren Niederländer erst jetzt gewürdigt werden können; auch die zur Anwendung gebrachte Tapezierung in verschiedenen Farbtönen wirkt sehr vorteilhaft. Alles Lob verdient die Zusammenstellung der Gemälde in den einzelnen Kabinetten; wie schön z. B. das Kabinett mit den Altniederländern, die seither unter der Masse der anderen Bilder ganz verschwunden sind, ebenso die Spanier und Franzosen, die Italiener des 16. Jahrhunderts mit dem schönen Altarblatt von Carpaccio aus der ehemaligen Galerie Barbini-Breganze, der Pietà des Giovanni Bellini und dergleichen mehr. Der Eingangssaal enthält die grossen Niederländer, als Hauptstück tritt uns sofort das schöne Familienstück von van Geest entgegen, einst der Pommersfelder Galerie angehörig. Rechts tritt man in den Saal der Spanier und Franzosen mit dem herrlichen Zurbaran, welcher im Jahre 1865 für 10000 fl. erworben wurde. Die lange Galerie, in welcher früher die Gegenbauer'schen Kartons zu den Freskogemälden im Königlichen Schloss aufgestellt wurden, enthält jetzt die späteren Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts; die Caracci, Varotari, da Ponte, Strozzi, Tiepolo, G. Reni, viele venetianer Architekturen von Canale, Marieschi u. s. w., fast sämtlich aus der Barbinigalerie stammend.

Diese früher wenig beachtete und wegen ihrer vielen Kopien in keinem guten Ruf stehende Galerie, die bekanntlich im Jahre 1854 von König Wilhelm I. in Venedig erworben wurde, ist jetzt durch sorgfältige Auswahl und chronologische Aufstellung wieder zu Ehren gelangt.

Es darf schliesslich nicht unerwähnt bleiben, dass jetzt

auch ein Restaurationsatelier im Museum eingerichtet ist, welchem der Maler Haaga vorsteht. Derselbe hat schon eine Reihe wohlgelungener Restaurationen vorgenommen, besonders auch von Gemälden der altdeutschen Schule. Erwähnt sei der englische Gruss von Zeitblom vom Eschacher Altar und die beiden Flügel des Heerberger Altars von demselben Meister. Auch das bekannte Altarwerk der böhmischen Schule aus Mühlhausen ist jetzt in den Besitz der Galerie übergegangen, nachdem es einer sorgfältigen Restauration unterworfen wurde.

Wie wir hören, stehen noch weitere Bilder aus Schloss Ludwigsburg in Aussicht, von dort her stammt auch ein treffliches Architekturstück eines unbekannten altniederländischen Meisters, das bisher ganz unbeachtet war.

MAX BACH.

BÜCHERSCHAU

Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie von *Heinrich Modern.* Wien, Artaria, 1902.

Wie eine Novelle lesen sich die ersten Seiten der Schrift über Tiepolo, die Modern, von drei Bildern ausgehend, verfasst hat. Die Firma Artaria steht im Begriff ihr berühmtes altes Geschäftshaus am Kohlmarkt, eines geplanten Neubaues wegen, einzureissen; bei der Sichtung der Depots stösst man auf eine Holzrolle, die seit dreissig Jahren unbeachtet daliegt, und die Bilder Tiepolo's enthalten soll. Man öffnet sie und am Boden liegen drei Gemälde von gewaltigen Dimensionen: der Triumph der Amphitrite, Hera und Selene, Bacchus und Ariadne.

Die Bilder, die unter so eigentümlichen Umständen wiedergefunden wurden, stammen aus der Villa Girola am Comersee, die 1798 von Francesco Artaria erworben worden war. Zusammen bildeten sie den Schmuck eines Saales; ein viertes Bild, das »Feuer« darstellend (die drei genannten können als Darstellungen von Wasser, Luft und Erde gelten), ist zu Grunde gegangen.

Der Verfasser hat um diese Bilder ein reiches Material gruppiert. Er hat eine Originalskizze des Meisters für das Amphitritebild aufgefunden und Detailstudien, die beweisen, dass Tiepolo, den man sich als Schwelger im Entwerfen vorstellt, sehr wohl zu Zeiten am Modell geringfügige Einzelheiten studiert hat. Als Entstehungszeit lassen die Beziehungen zu den Fresken in der Villa Valmarana (1737) und dem Deckenbild im Palazzo Clerici in Mailand (1740) die Jahre 1738—1740 mit Wahrscheinlichkeit annehmen.

Mit diesen Beobachtungen und Ausführungen, die alle an eine Gelegenheitsschrift zu stellenden Anforderungen völlig befriedigen würden, begnügt sich Verfasser nicht: er ist den Werken Tiepolo's eifrig nachgegangen und hat versucht, in die vielfach bezüglich der Datierung herrschende Verwirrung Ordnung zu bringen. Für die Jugendwerke giebt eine sichere Basis die Biographie des Gregorio Lazzarini von Vincenzo Canale, die bis zum Jahre 1732 führt; ihn ergänzt Farsetti's Descrizione di tutte le pubbliche pitture von 1733. Für die spätere Zeit finden sich gelegentliche Datierungen auf Werken, Dokumente helfen weiter; auf Grund dieses Materials wird uns hier ein chronologisch geordnetes Oeuvre Tiepolo's, knapp zusammengefasst, geboten. Den Zeichnungen hat der Verfasser besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wie den Radierungen.

In einem weiteren Abschnitt wird über Tiepolo's Privatleben mitgeteilt, was man weiss — es ist nicht eben viel; das vierte Kapitel stellt seine in Wien befindlichen Werke, Bilder und Zeichnungen zusammen. Ein Brief des Giandomenico Tiepolo an Francesco Artaria ist im Faksimile beigegeben; ein Litteraturverzeichnis beschliesst das Buch.

Da bisher nie der Versuch gemacht war, die noch heute gewaltige Masse der Schöpfungen des letzten der grossen Venetianer zu sichten, hat eine bedeutende Arbeit gethan werden müssen, dass in relativ knapper Form so viel Resultate geboten werden konnten. Wohl ist seit langem ein grosses umfassendes Werk über Tiepolo uns von Eduard Sack in Aussicht gestellt; noch immer aber, scheint es, verzögert sich der Abschluss dieser Arbeit. Um so willkommener mag diese Schrift sein, die uns drei herrliche Werke Tiepolo's, gross konzipiert, von Lebensfreude voll, in schönen Heliogravüren, ausserdem zahlreiche Studien des Meisters mitteilt.

Ich kann diese Anzeige nicht beschliessen, ohne einer Stelle zu gedenken, in der mit Recht der Verfasser seiner Empörung Ausdruck verleiht (S. 16). Im Palazzo Labia in Venedig befinden sich ausser den bekannten Fresken noch zwei andere Deckengemälde Tiepolo's, davon das eine, Bacchus und Ariadne, in dem vermieteten Teil des Palastes, in der Küche — Tag um Tag ausgesetzt den Zufälligkeiten, wie sie der Zweck des Raumes mit sich bringen muss. Gerade in der Gegenwart, wo in Italien um jedes ins Ausland wandernde Kunstwerk so viel Geschrei gemacht wird, mag eine solche Vernachlässigung kostbaren Besitzes Befremden und Missstimmung erregen. Vielleicht giebt diese Publikation die Veranlassung, dass auch Tiepolo's Fresken öffentlicher Schutz zu Teil wird. An der Zeit wäre es.

G. Gr.

Ludwig Pastor, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance bis zur Wahl Pius II.* Freiburg i. B. 1901. 3. Auflage.

Der erste Band der grossen Papstgeschichte Pastor's umfasst die Regierungen Martin's V., Eugen's IV., Nikolaus V., Calixtus' III. Von jeher war es das Bestreben Pastor's, neben der politischen Geschichte auch die Kulturgeschichte Italiens im Zeitalter der Renaissance erschöpfend zu behandeln. Weder Gregorovius noch Reumont haben der Förderung der Kunst durch die Renaissance-Päpste eine ähnliche Aufmerksamkeit geschenkt wie Pastor, dem von der reichen kunsthistorischen Litteratur der letzten Jahre nichts irgendwie Beachtungswertes entgangen ist. So hat die dritte Auflage des ersten Bandes auch nach dieser Richtung hin vielseitigste Bereicherung erfahren, und kein Kunsthistoriker, der die Erforschung der italienischen Renaissance zu seiner Aufgabe gemacht, wird ohne die Benutzung von Pastor's Papstgeschichte arbeiten können. Besonders eingehend wurden in der neuen Auflage die Predigten der Renaissance bearbeitet und ihr Einfluss auf die Kunst, und hier ist es vor allem San Bernardino da Siena, dessen Wandel und Wirken die Phantasie der Künstler des frühen Quattrocento befruchtet hat. Mit Kraus und anderen tritt Pastor der Ansicht Schmarsow's bei, dass Masaccio die Fresken in San Clemente gemalt hat. Jedenfalls wissen wir heute, dass Kardinal Branda unter Martin V. die Kapelle ausgemalt hat — eine Ansicht, die übrigens schon Reumont (Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1870) verfochten hat. Martin V. und Eugen IV. haben bekanntlich wenig für Kunst und Künstler gethan, aber dem letzteren verdanken wir doch die Bronzethüren St. Peters von der Hand des Antonio Filarete, über welche Pastor die ganze umfangreiche Litteratur zusammengestellt hat. Eine völlige Umgestaltung hat in dieser Auflage die Schilderung Nikolaus' V. als Beschützer der Künste erfahren. Pastor behandelt diesen Ruhmestitel des gelehrten Papstes mit besonderer Wärme, und man kann wohl sagen, es ist ihm kein einziges Monument entgangen, welches der Munificenz Nikolaus' V. seine Entstehung verdankt. Unter anderem ist hier der Hinweis auf die Darstellung der Kaiserkrönung Friedrich's III. (Schule des Dirk Bouts) be-

achtenswert, welche das Germanische Museum bewahrt (p. 494), dann die ansprechende Vermutung, dass die Kirchenlehrer, welche von Fra Angelico in der Laurentiuskapelle gemalt sind (p. 517[4]), sich auf den Inhalt der Bibliothek Nikolaus' V. beziehen, endlich die Berichtigung der oft wiederholten Legende, dass Nikolaus V. die Grabschrift Fra Angelico's verfasst haben soll (p. 523[3]). Überall spürt man die unendliche Sorgfalt, mit welcher Pastor den ganzen ungeheuren Stoff noch einmal durchgearbeitet hat, überall das Bestreben seiner Papstgeschichte auch als Nachschlagewerk den denkbar grössten Wert zu verleihen. Einige neue Dokumente (z. B. ein sehr wichtiges über den Tod des Kardinals Vitelleschi, vgl. Anhang Nr. 21a) sind auch dieser Auflage beigefügt, welcher im nächsten Jahre auch der zweite Band in dritter Auflage folgen wird.

E. St.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Eine neue und sehr überzeugende Erklärung von **Tizian's »Himmlischer und irdischer Liebe«** giebt J. M. Palmarini im Augustheft 1902 der »Nuova Antologia«. Er führt den Inhalt der Darstellung auf Bojardo's Orlando Innamorato und Ariost's Orlando Furioso zurück, die uns beide den fahrenden Ritter beschreiben, wie er auf seinen Abenteuern in den Wald von Ardenna gerät, wo er einen Brunnen sieht, ganz aus herrlichstem Alabaster gearbeitet und mit klarsten Wasserfluten angefüllt. Das ist der Brunnen, der die Liebe löscht, und unweit fliesst ein anderes Wasser, wer davon trinkt, der ist der Liebe verfallen. Im ersten Quell badet Cupido seine Pfeile von Blei, will er die Liebe ertöten, im anderen aber wäscht er seine goldenen Geschosse, will er die Liebe entflammen. Palmarini meint nun, in Tizian's Bilde sei der Quell der Liebe in Ardenna dargestellt, über welchen sich eben Amor beugt, seine goldenen Pfeile mit dem Liebeszauber zu tränken. Er führt im einzelnen aus, wie die Motive der Landschaft, die Jagd- und Liebesscenen, der Wald und das Wasser genau nach der Beschreibung Bojardo's entworfen sind, und er geht dann zur Erklärung der Frauengestalten über. Ganz neu ist es zunächst, dass er das Gefäss, auf welchem die vornehm gekleidete Frau den linken Arm stützt, nichts anderes ist als ein »Caldano«, ein Kohlengefäss, wie man es damals brauchte, um sich die Hände und Füsse zu wärmen. Eine von vielen geteilte Vermutung dagegen ist es, dass beide Frauen dieselben Züge tragen. Palmarini erkennt in ihr die Geliebte und spätere Gemahlin des Alphonso d'Este von Ferrara, Laura Dianti, die in der höfisch gekleideten, kalten und vornehmen Dame dargestellt ist, wie ihre Lippen noch nicht das gefährliche Wasser berührt haben, während sie gegenüber noch einmal geschildert ist, fast völlig unbekleidet, Liebe zu geben und Liebe zu empfangen bereit, nachdem sie aus der Schale neben ihr an dem Quell getrunken hat. Palmarini weist endlich auf einen Brief Tizian's an den Herzog von Ferrara hin, in dem von einer »Informazione« die Rede ist, so schön und gedankenvoll, dass man für ein Gemälde nichts Schöneres erfinden könne. Dieser Vorschlag des Herzogs aber habe sich auf die Darstellung der »Fonte di Ardenna« bezogen und Ariost, der dem Künstler und dem Herzog in gleicher Weise zugethan war, habe aus seinen eigenen Versen und denen Bojardo's seinem Herrn diesen Gegenstand zuerst nahe gelegt. Das Bild sei endlich in den Jahren 1518–20 gemalt und später aus dem Besitz der Este in den des Kardinals Borghese gelangt. »Die Liebesquelle in den Ardennen« würden wir also nach Palmarini's sehr überzeugenden Ausführungen das berühmte Bild der Galerie Borghese zu nennen haben und in der Dargestellten sei Laura Dianti zu erkennen, erst kalt und abwehrend, dann von Liebe erfüllt. Besonders zutreffend ist Palmarini's Erklärung auch für den Cupido, der so vollständig von der Aufgabe hingenommen erscheint, seine Pfeile mit dem Liebesquell zu tränken. Hier und dort wird man die Ausführungen Palmarini's vielleicht einschränken können; in der Hauptsache erscheinen sie unanfechtbar. Und somit scheint endlich die viel gesuchte Erklärung eines der herrlichsten Bilder Tizian's gefunden zu sein.

E. St.

Subiaco. Ein Tafelbild des Antoniazzo Romano hat F. Hermanin in San Francesco in Subiaco auf dem Hochaltar entdeckt. Das Triptychon zeigt in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, auf den Seitenflügeln den hl. Franz und den hl. Antonius. Das Gemälde ist bezeichnet auf der Predella: A. D. M. CCCCLXVII. ANTONIVS DE ROMA ME PINXIT · DIE · II · OCTOBRIS. Es ist aufs beste erhalten und zeigt den römischen Meister stark unter dem Einflusse des Melozzo da Forli. Hermanin hat seine schöne Entdeckung, leider noch ohne Abbildung, im neuerschienenen Bullettino della Società Filologica Romana Nr. 3 publiziert.

E. St.

WETTBEWERBE

Der **Schweizerische Bundesrat** erlässt ein internationales Preisausschreiben für ein Denkmal zur Erinnerung an die Gründung des Weltpostvereins in Bern. Die Preise betragen 15000 Franken. Die Entscheidung fällt September 1903.

VOM KUNSTMARKT

London. Die seit etwas mehr als Jahresfrist in London monatlich erscheinende Kunstzeitschrift »The Connoisseur« bringt unter anderem auch regelmässige und eingehende Berichte über die daselbst stattfindenden Versteigerungen von Erzeugnissen der Kunst und des Kunstgewerbes. Diese früher nur sehr vereinzelt und unvollständig nach Deutschland gelangten Berichte lassen in ihrem Zusammenhange erkennen, in wie grossem Umfange auch in England sich ein Besitzwechsel von wertvollen Kunstgegenständen vollzieht, und zeigen weiter, dass London in Bezug auf die ganz ausserordentliche, man könnte beinahe sagen schwindelnde Höhe der gezahlten Preise für ältere kunstgewerbliche Arbeiten, die ja hier allein in Betracht kommen können, jetzt an erster Stelle steht und Paris den Rang abgelaufen hat.

Eine bemerkenswerte Erscheinung ist es auch, dass in England der Sammeleifer sich mehrfach auf ganz eng umgrenzten Gebieten bethätigt, auf denen dann aber sehr vollständige Reihen zusammengebracht werden. So ist beispielsweise vor einigen Monaten eine grössere, ausschliesslich aus Arbeiten des berühmten englischen Keramikers Josiah Wedgwood bestehende Sammlung unter den Hammer gekommen und ihre 140 Lose haben einen Erlös von 4700 Pfund Sterling gebracht. Ein typisches Beispiel für die sehr grossen Schwankungen in der Wertschätzung künstlerischer Arbeiten bietet ein in dieser Sammlung befindlich gewesenes Exemplar der seltenen ersten Nachbildungen Wedgwood's von der berühmten Portland-Vase des Britischen Museums. Auf diese, in jahrelanger Arbeit und mit ganz ausnehmender Sorgfalt von ihm hergestellten Nachbildungen, von denen schwerlich jemals mehr als dreissig Exemplare vorhanden gewesen sind, hatte Wedgwood im Jahre 1790, damaligem Gebrauche gemäss, eine Subskription zum Preise von 50 Guineen für das Stück eröffnet. Im Jahre 1849 brachte eine solche Vase in einer Versteigerung nicht mehr als 20 Pf. St., im Jahre 1856 eine andere 50 Pf. St., 1873 wur-

den bereits 173 Pf. St. bezahlt, 1890 199 Pf. St. 10 s., 1892 215 Pf. St. 5 s. und das diesmal zur Versteigerung gestellte Exemplar wurde mit dem enormen Preise von 399 Pf. St. bewertet.

Ein anderes, höchst eigenartiges Beispiel für das Sammeln auf engem Gebiete bot eine versteigerte, zumeist Porzellane des 18. Jahrhunderts enthaltende keramische Sammlung, für deren Zusammenbringung weder künstlerische noch technische, sondern einzig und allein heraldische Gesichtspunkte in Betracht gekommen waren. Jede der 143 Nummern der Sammlung trug eine Wappendarstellung und sie erzielte den für eine Anzahl künstlerisch durchaus nicht wertvollen Arbeiten höchst ansehnlichen Preis von 903 Pf. St.

Aus weiteren Versteigerungen der letzten Monate seien die folgenden, ganz exorbitanten Preise verzeichnet: Für ein Schmuckstück aus der Zeit der Königin Elisabeth, um 1580, einem $2^3/_4$ zu $2^1/_8$ Zoll messenden Anhänger aus Gold und Email, mit dem in hohem Relief getriebenen Bildnisse der Königin auf der Schauseite, eine englische Arbeit von ganz ausnehmender Schönheit, vom »Connoisseur« als die schönste überhaupt existierende bezeichnet, wurde die geradezu märchenhafte Summe von 5000 Guineen gezahlt. Eine ovale Füllung, Alt-Beauvais-Gobelin, mit einer Darstellung im Geschmacke Boucher's brachte 3675 Pf. St., eine Kamingarnitur im Stile Ludwig's XVI., aus Uhr nebst zwei Kandelabern bestehend, die Gefässkörper aus Alt-Sèvres-Porzellan, mit Blumen und Vögeln bemalt und in reicher Bronzefassung 2100 Pf. St. Von Alt-Sèvres-Porzellanen, die sich in England einer besonderen Beliebtheit erfreuen und dementsprechend ausserordentliche Preise erzielen, wurden unter anderem achtzehn Teller in der hochgeschätzten Rose-Dubarry-Farbe, mit Blumen und Früchten im Spiegel und Medaillons mit exotischen Vögeln in goldener Umrandung auf dem Borde für 3000 Pf. St. versteigert, ein Deckelnapf nebst Unterschale mit einer Malerei von exotischen Vögeln in Medaillons für 700 Pf. St., eine fächerförmige Jardinière auf einem Fuss von vergoldeter Bronze und mit Blumensträussen in Medaillons bemalt für 693 Pf. St. 10 s., eine andere Jardinière mit der Darstellung einer ihr Netz einziehenden Gruppe von Fischern für 556 Pf. St., eine ovale Schüssel mit durchbrochenem Rande und mit Blumenzweigen auf weissem und Rose-Dubarry-Grunde bemalt für 476 Pf. St., zwei Kaffeetassen mit klassischen Darstellungen und Trophäen von Waffen in Medaillons auf königsblauem mit Gehängen dekoriertem Grunde für 493 Pf. St. 13 s., eine Deckelkanne für Rosenwasser nebst ovalem Untersatz, mit Früchten und Blumen auf Rose-Dubarry-Grund bemalt für 1470 Pf. St. und eine sieben Zoll hohe, fächerförmige Jardinière mit Blumensträussen in ovalen Medaillons auf apfelgrünem Grunde für 756 Pf. St. Dass sich unter Umständen auch deutsche Porzellane einer grossen Wertschätzung erfreuen, beweist der für eine sechs Zoll hohe, völlig unversehrte und in Modellierung wie Farbe wundervolle Alt-Meissner sogenannte Krinolinegruppe, eine das Spinett spielende Dame, hinter der ein Herr im Hofkleide steht, gezahlte Preis von 1102 Pf. St. 10 s. Diese Gruppe erlöste vor wenigen Jahren in einer Versteigerung 347 Pf. St. und ihr jetziger Preis ist um beinahe 400 Pf. St. höher, als bisher jemals für eine Alt-Meissner Figurengruppe in England bezahlt worden ist. *L.*

VERMISCHTES

Düsseldorf. Der Geheime Kommerzienrat *Franz Haniel* hat eine Stiftung von 100000 Mark zum Ankauf von Kunstwerken für die dortige Gemäldegalerie gemacht.

Dr. Karl Knetsch hat eine **Ahnentafel Goethe's** aufgestellt, aus der hervorgeht, wie wir im »B. T.« lesen, dass Goethe von Lukas Cranach dem älteren abstammt.

Dr. Georg Wegner giebt im Feuilleton einer Tageszeitung die gute Anregung, es möchte bei irgend einer der Berliner Sammlungen eine **Gesteinsammlung** für die Zwecke des Bildhauers errichtet werden.

Rom. Der gestohlene *Sassoferrato* ist nunmehr der Kirche von S. Sabina zurückerstattet worden und hat einstweilen im glänzend geschmückten Chorraum seinen Platz gefunden. Die Dominikaner bereiteten dem wiedergewonnenen Schatze den festlichsten Empfang, und kein Fremder wird in Zukunft die ehrwürdige Kirche auf dem Aventin besuchen können, ohne die wunderbare Erzählung des Diebstahls und der Wiedergewinnung der Madonna del Rosario zu vernehmen. *E. St.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 8. 4. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NÜRNBERGER KÜNSTLERBRIEF

Lange war in Nürnberg nicht so viel von Kunst und künstlerischen Dingen die Rede wie in den letzten Wochen. Es war, wie wenn ein Strom künstlerischer Begeisterung die Stadt durchflutet, der selbst diejenigen mit sich riss, die sonst künstlerischen Angelegenheiten mehr kühl gegenüber zu stehen pflegen. Der Ruhm der grossen Altmeister hat den Wunsch und die Sehnsucht nach einem neuen künstlerischen Leben geweckt. Die künstlerischen Kräfte regen sich und Kunstfreunde sind da, die bereit sind, bedeutende Mittel zu spenden. Auf das deutlichste trat dies hervor bei dem grossen Feste, das der Künstlerverein seinen beiden jüngsten Ehrenmitgliedern, dem Bürgermeister der Stadt, Geh. Hofrat von Schulz und Kommerzienrat Ludwig von Gerngros am 29. Oktober dieses Jahres aus Anlass der Errichtung des Neptunbrunnens auf dem Nürnberger Marktplatz veranstaltet hat. Als in der festlichen Stimmung angeregt wurde, die Mittel zu einem schon längst erwünschten Künstlerhause zu beschaffen, erklärten sich sofort vier Herren bereit, zusammen 150000 Mark zu stiften, im Verlaufe des Abends wurden noch weitere 100000 Mark gezeichnet und jetzt ist die Summe schon auf 350000 Mark gestiegen. Schon der Neptunbrunnen dankt dem Opfersinn eines kunstbegeisterten Mannes sein Dasein. Seine Errichtung war nur dadurch möglich, dass der erwähnte Herr von Gerngros die zu seiner Ausführung nötigen 80000 Mark spendete. Aus unbekannten Gründen war die Aufstellung des von dem Bildhauer Georg Schweigger und dem Goldschmied Christoph Ritter in den Jahren 1660—1667 zur Erinnerung an das Nürnberger Friedensmahl vom Jahre 1649 ausgeführten, für den Nürnberger Marktplatz bestimmten Neptunbrunnens unterblieben, und wohlverpackt lagen die Teile im Bauhofe, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts Zar Paul I. das Ganze um 66000 fl. erwarb und inmitten eines Sees im Schlosspark von Peterhof aufstellen liess. Er ist leider nicht das einzige Werk geblieben, das Nürnberg in jener traurigen Zeit für immer eingebüsst hat. Bald folgten der Abbruch und Verkauf des ohne Zweifel eingeschmolzenen Vischer'schen Rathausgitters, die Zerstörung des Schaugebäudes und die Veräusserung des Jamnitzer'schen Tafelaufsatzes. Es lag nahe, dass das aus Not und Niedrigkeit neuerstandene und wieder seine Stärke fühlende Nürnberg rückgängig zu machen wünschte, was damals geschehen war, und da solches nicht anging, wenigstens soviel als möglich den angerichteten Schaden wieder gut zu machen suchte. So wurde eine silbervergoldete Wiederholung des Jamnitzer'schen Tafelaufsatzes erworben und im Rathause aufgestellt, und so keimte der Wunsch auf, den Neptunbrunnen in einer Bronzewiederholung auf dem Marktplatz aufzustellen. Die erste Anregung dazu hatte im Jahre 1881 Professor Friedrich Wanderer gegeben. Mit Hilfe eines 1896 hergestellten und seitdem in der Katharinenkirche Nürnbergs aufgestellten Gipsabgusses und auf Grund der vorhandenen Abbildungen, welche verschiedene Abweichungen von der Peterhofer Aufstellung zeigten, wurde das Werk ausgeführt. Den Guss besorgte in vorzüglicher Weise die Erzgiesserei von Lenz in Nürnberg. Die Bewunderung, welche der Brunnen bei vielen findet, vermag ich nicht unbedingt zu teilen. Ich betrachte seine Errichtung in erster Linie als die Abtragung einer alten Ehrenschuld, vermag aber nicht anzuerkennen, dass er uns künstlerisch viel zu sagen hätte. Als Schöpfung einer Zeit, die nach Bode's Ausdruck für »die deutsche Plastik die Zeit des tiefsten Verfalls ist« und welche gekennzeichnet ist »durch ein allmähliches Ausklingen bildnerischer Thätigkeit in leerer, oberflächlicher Formenschönheit, die schliesslich zum Absterben fast aller selbständiger Triebe desselben führt«, vermag er eine reine künstlerische Befriedigung nicht zu gewähren. Man braucht nur die Gestalten der Augsburger und Münchner Brunnen, besonders die herrlichen Figuren des Herkulesbrunnens in Augsburg, mit denen dieses Brunnens zu vergleichen, um sofort den Manierismus zu erkennen, dem die deutsche Kunst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts verfallen war. Auf jenen Werken ruht noch der Abglanz der grosszügig dekorativen Kunst Giovanni's da Bologna, während hier vieles stark manieriert erscheint. Was sich in Wurzelbauer's Jugendbrunnen ankündigt, kommt hier in voller Stärke zur Erscheinung. An Naturstudium haben es die Künstler nicht fehlen lassen, aber dennoch fehlt den Gestalten das rechte Leben. Am besten gelungen sind die nach den Seiten ausspringenden Seepferde, die einen für die damalige Zeit merkwürdigen klassischen Zug haben. So ist

überhaupt der untere Teil besser als der hochragende Sockel mit der mächtigen Gestalt des Neptun. An ihr ist alles Pose und Manier. Sehr eigentümlich ist die uns von Andreas Gulden, dem Fortsetzer Neudörfer's, überlieferte Thatsache, dass Schweigger und Ritter »alle Bilder auf den Brunnen zu Augsburg und Salzburg auf ihrer beschehenen Umreise falsch befunden hätten«. Wir wissen ja nicht genau, was sie mit dem Worte »falsch« haben besagen wollen, wenn auch der nachfolgende Satz uns verrät, dass sie am Salzburger Brunnen die Ausführung aus rotem Marmor als Mangel empfanden, denn »dem Stein fehlt eben die Perspektive, dass man ihn nicht wie das Metall formieren und überschneiden kann«. Wahrscheinlich passte ihnen die ganze künstlerische Richtung nicht. Etwas besseres zu schaffen, was sie zweifellos vorhatten, dazu fehlte aber nicht nur ihnen, sondern überhaupt der damaligen Kunst die Kraft. Dass Schweigger ein trefflicher Modelleur und tüchtiger Meister war, davon zeugt sein Schwanhardt'sches Epitaph auf dem Johannisfriedhofe, monumentalen Aufgaben wie der hier von ihm geforderten, war er aber nicht gewachsen. Es fehlt dem Werk die grosse Linie und der organische Zusammenschluss der einzelnen Teile. — Die von vielen gehegte Befürchtung, dass der Neptunbrunnen den »Schönen Brunnen« beeinträchtigen würde, hat sich als nicht stichhaltig erwiesen. Die Entfernung beider voneinander ist dafür zu gross. Nach Süden hin, über die Mitte des Marktes hinausgerückt, ist die Aufstellung des Neptunbrunnens zugleich eine solche, dass die Front der Frauenkirche ganz frei geblieben ist. — An Stelle des alten »Schönen Brunnens«, der vollständig verwittert ist, wird demnächst ein völlig neuer treten. Die Arbeiten dazu sind jetzt nahezu vollendet. Den noch am Platze stehenden Rest des alten Brunnens hat man gelegentlich der Jubiläumsfeierlichkeiten des Germanischen Museums zu Polychromierungsversuchen benutzt, bei denen der wohlerhaltene farbige Aufriss von Georg Penz als Anhaltspunkt gedient hat. Noch steht die Frage, ob der neue »Schöne Brunnen« den Farbenschmuck von einst bekommen soll, offen. Zu wünschen wäre es, denn so erst enthüllt das Werk seinen ganzen Zauber. — Interessante Reste von Wandmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts — neutestamentliche Darstellungen und Heiligengestalten — sind bei der im Laufe dieses Jahres vorgenommenen gründlichen Restaurierung der Heilig-Geistkirche zu Tage getreten, ebenso hat man solche in dem an das Chörlein des Sebalder Pfarrhofes anstossenden Zimmer und in der Moritzkapelle aufgedeckt. Das stark verwitterte Chörlein ist in das Germanische Museum übertragen und durch eine unter Leitung von Professor Josef Schmitz ausgeführte stilechte Wiederholung ersetzt worden.

Stand Nürnberg fast durch das ganze 19. Jahrhundert im Banne der alten Kunst und schien es ausgeschlossen, dass hier je eine andere als die auf historische Treue zielende retrospektive Kunst gepflegt werden würde, so mehren sich die Anzeichen dafür, dass auch die dem Geiste unserer Zeit erwachsende neue Kunst hier eine Pfleg- und Heimstätte gefunden hat. Die vor Monatsfrist eröffnete Austellung des Nürnberger Dürerbundes zeigt dies auf das deutlichste. Der Dürerbund ist im vergangenen Jahre von einer Gruppe Nürnberger Künstler gegründet worden und bezweckt, in jährlich wiederkehrenden Ausstellungen von dem künstlerischen Leben der Stadt Zeugnis abzulegen.

Zu den Hauptmeistern dieser Künstlergruppe gehört der durch seine Radierungen rühmlichst bekannte Professor Ludwig Kühn, der in neuerer Zeit als Maler und Künstlerlithograph die heimische Landschaft pflegt und damit einer Reihe jüngeren Nürnberger Künstlern den Anstoss zur Pflege der Heimatskunst gegeben hat. Von ihr verspreche ich mir viel für die Weiterentwickelung der Nürnberger Kunst. Die Schönheit, welche die alte Stadt mit ihrer Umgebung bietet, ist unerschöpflich. Jede Generation findet darin wieder Neues. Noch harrt die Stadt des Meisters, der ihre malerische Schönheit ohne Romantik schildert, so wie das moderne Auge sie sieht. Erfreuliche Ansätze dazu bietet die Ausstellung. — Im Verein mit dem Dürerbund haben die unter der Parole »Nürnberger Handwerkskunst« thätigen Kunsthandwerker Nürnbergs die Ausstellung beschickt, der Mehrzahl nach mit Arbeiten, die aus den vom Direktor des Bayerischen Gewerbemuseums, Oberbaurat von Kramer, ins Leben gerufenen kunstgewerblichen Meisterkursen stammen. Diese Meisterkurse, deren bis jetzt zwei vierwöchentliche unter Leitung des Professors Behrens aus Darmstadt abgehalten worden sind, haben sich als ungemein heilsam und segensreich erwiesen. Nicht nur haben sie die tüchtigen kunsthandwerklichen Kräfte aus der bis dahin gepflegten historischen Schaffensweise in gesunde zeitgemässe Bahnen gelenkt, sondern, und das ist das Wichtigste, durch diese Kurse sind jene bewahrt geblieben vor jener unkünstlerischen und stilwidrigen Pseudomodernität, welche unter dem Namen Jugendstil auf allen Gebieten des Kunsthandwerkes ihr unkünstlerisches Wesen treibt. So ist die Ausstellung von grossem kunstpädagogischen Interesse und verdient deshalb die Beachtung aller, welche vor die Lösung der Frage gestellt sind, wie dem Ungeschmack in unseren Tagen zu steuern sei. Das Hauptstück ist eine aus Stahl und Bronze ausgeführte Schmuckkassette, die ich als Musterbeispiel einer guten modernen Arbeit bezeichnen möchte und die als solche in vielen Exemplaren verbreitet zu werden verdiente. In Verbindung mit den kunstgewerblichen Meisterkursen, deren nächster von Riemerschmid aus München geleitet werden wird, hat das Bayerische Gewerbemuseum die Einrichtung getroffen, dass die guten Arbeiten der Nürnberger Handwerkskunst dauernd zur Schau und zum Verkauf ausgestellt werden. Es geschieht dies nicht im Museum, sondern in einem für sich bestehenden Laden, der zum Museum nur so weit in Beziehung steht, dass sich der Inhaber verpflichtet hat, nur Arbeiten der Nürnberger Handwerkskunst zu führen, und zwar nur solche, die vom Museum begutachtet und von diesem mit einer Schaumarke versehen worden sind. So dient dieser

Laden der künstlerischen Erziehung des Publikums, das durch kein Durcheinander von Gutem, Mittelmässigem und Schlechtem verwirrt, für seine Geschmacksbildung sichere Halt- und Richtpunkte gewinnt. —

Auch auf dem Gebiete der künstlerischen Erziehung des Kindes ist eine erfreuliche Thatsache zu verzeichnen. Die Anregungen des Dresdner Kunsterziehungstages sind an Nürnberg nicht spurlos vorüber gegangen. Dank der Initiative der Frau Baurat Höhn, einer Tochter des Geheimrats Otzen in Berlin, hat der jüngst eingeweihte Neubau des Lohmann'schen Töchterinstituts eine künstlerische Ausstattung erhalten, die in jeder Hinsicht dazu angethan ist, die künstlerische Sinnesbildung der Mädchen im günstigsten Sinne zu beeinflussen. Schon die Front des Gebäudes mit seinem gelblichen Rauhverputz, den glatten weissen Fensterumrahmungen und den roten Fensterkreuzen ist von wohlthuender Frische und einen freundlichen Anstrich hat auch das Treppenhaus, von dessen hellen Wänden sich das blaue und rote Gitterwerk wirkungsvoll abhebt. Von Epheu umrankt begrüsst den Eintretenden Michelangelo's Florentiner Madonnenrundrelief, während an den Wänden des Treppenhauses und der oberen Podeste eingerahmt die grossen Künstlersteinzeichnungen prangen. Sinnige Sprüche, geschmackvoll mit Behrensschrift geschrieben, sind hier wie in den einzelnen Klassen auf die Wände gemalt. Rot ist das Holzwerk der Korridore, während es in den Klassen bei gelblichem Anstrich der Wände kräftig blau gehalten ist. Geschmackvoll verteilt, meist in dreiteiligen Rahmen vereinigt, erscheinen an den Klassenwänden Holzschnitte von Dürer und Richter und andere Werke deutscher Kunst, darunter Uhde's »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Dazwischen steht in jeder Klasse auf rotgebeiztem Wandbrett ein grünglasierter grosser Krug, den jede Woche die Ordnungsaufseherin mit einem zeitgemässen Blumen- und Pflanzenschmuck zu füllen hat. Die Mittel dazu erhalten die Kinder aus einem besonderen, für diesen Zweck angelegten Fonds. Die Klassen machen durchweg einen harmonischen Eindruck. Er wird von den Schülerinnen auf das wohlthuendste empfunden und sicherlich noch lange nachwirken, wenn die Schule schon längst ausser Sicht ist.

PAUL JOHANNES RÉE.

DÜSSELDORFER BRIEF

Es ist still hier. Unsere Stadt, bis vor wenig Wochen der Tummelplatz Europas, ist wieder in ihr stilles Residenzstadtleben zurückgetreten, und die Wogen der aufgeregten See haben sich geglättet.

Beschauliche Ruhe und Sammlung sind willkommen, hatte doch ein jeder sich mannigfachen Besuchs zu erfreuen, und diente doch die Stadt als glänzendes Vorbild der Gastfreundschaft.

Der Beschluss, im Jahre 1904 eine grosse deutsche Kunstausstellung mit Hinzuziehung des »Auslandes« zu machen, ist gefasst. Ob Düsseldorf so weit gefestigt ist, dass es den Fehler Münchens vermeiden, d. h. den Lockungen fremder Kunst widerstehen, von ihr lernen, aber sich nicht unterkriegen lassen wird, muss sich zeigen.

Nach Bierphilisterart hierüber maulfechten, ist Luxus. Sehen wir dem Kommenden entgegen und hoffen und arbeiten wir.

Es ist still auch in den Ausstellungen. Die Bilder aus den Schwesterkunststädten, die bei Schulte auftauchen, zu schildern, wäre müssig, da sie Ihnen von Berlin bekannt sein werden. Ausser Schmurr, einem hiesigen Akademiker, der seinem ganzen Ton, der vornehmen Auffassung nach ein Schüler von Klaus Meyer zu sein scheint, ist nichts Aufregendes dort. Und auch hier, bei einem Meisterschüler, müssen wir abwarten, wie er sich entwickelt, wenn er auf eigenen Füssen steht. Das andere ist bis dahin nicht zu übersehen.

In der städtischen Galerie ist man mit vielem Bemühen dabei, auf der Wand alle möglichen Nuancen von *Ochsenblutfarbe* zu probieren. Schade darum: diese Mischung von Ochsenblut und Osterei, vielleicht *noch* stumpfer, wird den teilweise sehr guten Bildern, die neu hinzugekommen sind, nicht angenehmer zu Gesichte stehen, als den uns bekannten.

Warum nicht den hellen, molligen Ton von Berlin, Bellevuestrasse Nr. 3, oder den warmen roten Ton bei Schulte? Hier flutet dem Eintretenden warmes wohliges Licht entgegen, hüllt ihn ein in Feststimmung. Dort versäuft die Wand und die Bilder mit ihr. Da giebt's gar keine Rettung.

Dieser Fehler ist fast so schlimm als der, den man unten in der »permanenten Ausstellung« gemacht hat. Als Rampe farbiger Marmor von einer Süsse des Tones, einer Körperlosigkeit, einer Poliertheit, die jeden Glanzstiefel widerspiegelt, dass man meinen sollte, ein ganz geheimer, aber sehr bösartiger Feind der Düsseldorfer Kunst habe hier bei der Auswahl den Ausschlag gegeben. Jede eben oberflächlich übergebeizte Bretterwand wäre hiergegen bei weitem vorzuziehen. Als Hintergrund für Würste und Schwartenmagen in einem unserer vornehmen Metzgerläden, Döring, Theegarten u. s. w., sehen wir diesen Ton gerne, überall, nur nicht da, wo ein möglichst indifferenter, undurchsichtiger Ton am Platze wäre.

Düsseldorf ist als ausstellende Kunststadt noch ein Emporkömmling, tappt noch oft daneben. Auch das wird sich geben. Es wird lernen, schneller als manche glauben. Es wird es fertig bringen, weil es hier noch eine frische, junge, nicht beachtete und noch nicht allen möglichen Stilen und Vorbildern nachjagende Kunst giebt. Diese wird gute Bilder malen, und das andere, das Ausstellungen Inscenieren, wird dann Kinderspiel sein.

D. u. r. c. h.

AGNES DÜRERIN UND IHRE STIPENDIEN-STIFTUNG

VON ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG

Seit Thausing in seinem Aufsatz: Dürer's Hausfrau, ein kritischer Beitrag zur Biographie des Künstlers in der »Zeitschrift für bildende Kunst« Band IV, 1869, und dann in seiner berühmten Lebensbeschreibung Dürer's (Bd. I, 2. Aufl. pag. 131 ff.) in dem Kapitel »Heirat und Hausstand« Frau Agnes gegen die gehässigen Vorwürfe Willibald Pirkheimer's in dem vielberufenen Konzept eines Briefes an den Wiener Baumeister Tscherte[1]) verteidigt hat und uns an Stelle

1) Lochner, der den Brief aus dem Originalkonzept auf der Nürnberger Stadtbibliothek abdruckt (Repert. für Kunstwissenschaft, Bd. 2 (1879), Seite 35, schliesst sich Thausing's Ausführungen vollständig an, indem er bemerkt, dass »man vom Geist des Widerspruchs in höchster Potenz erfüllt sein muss, um sich seinen (Thausing's) Beweisen noch zu

des bereits in die Volkstradition übergegangenen und selbst von ernsten Forschern bis in die neuere Zeit festgehaltenen Bildes eines zanksüchtigen und geldgierigen Weibes eine Frau kennen lernte, die schlicht und recht ihre häuslichen und verwandtschaftlichen Pflichten nach guter Bürgerart erfüllte und schliesslich durch ihre letztwillige Stipendienstiftung für Studenten der Gottesgelehrtheit ein Zeugnis ihres religiösen Sinnes und eines über die nächsten Interessen hinaussehenden Geistes ablegte, hat die jüngere Dürerforschung dieser Charakteristik keinen neuen Zug angefügt. Thausing stützt sich bei seiner Darstellung auf die Briefe aus Venedig vom Jahre 1506, das Tagebuch der niederländischen Reise, Notizen bei Scheurl und Neudörfer und nicht zum letzten auf die Bilder der Frau Agnes von des Meisters Hand, die alles andere als Abscheu vor seinem bösen Weibe verraten[1]).

Diesen älteren Beweisstücken reiht sich nun in glücklicher Weise ein erst neuerdings zum Vorschein gekommenes Schriftstück an, das vielleicht noch reiner als jene den verständigen und frommen Sinn der Lebensgefährtin Dürer's wiederspiegelt, weil sie darin selbst zu Worte kommt, ich meine ein im Königlichen Kreisarchive Nürnberg befindliches, bisher noch nicht zur Veröffentlichung gelangtes, eben jene Stipendienstiftung betreffendes Fragment des Testamentes der Agnes Dürerin.

Es bildet die Anlage zu einem Eintrag in ein »Ewiggelt Buch, Libro nono genannt« der Reichsstadt Nürnberg über den von Meister Albrecht im Jahre 1524 vorgenommenen Kauf von 50 Gulden Ewiggeldes aus der Losungsstube[2]), mit welcher, erbweise auf sie gekommenen und 1534 auf 40 Gulden herabgesetzten Rente seine Ehefrau das Stipendium letztwillig dotierte. Dieser Eintrag (auf Folio 384) lautet folgendermassen:

»Albrecht Dürer, vnnser Burger, hat mit 1000 Gulden landsswerung von uns in sein ainshanndt erkauft 50 gulden gmainer landsswerung ewigsgelts, ye ein pro 20 Gulden[1]), geben losung vnd steuer, ze zalen In forma Antreten me[dia] so[lutione] Walburgis schierst. Act. 2a post Galli (=17. Oktober) Anno 1524. Habet literam[2]). Nota: Nach Absterben obgemelts Albrechten Durers selig. sind dise 50 Gulden ewigsgelts auf Agnes, sein gelassne Wittib, gevallen vnd auf solch ir ankommen haben wir ir dieselben 50 Gulden ewiggelts mit 1000 Gulden, als die haubtsumma, yetzo Martini diss 1534 Jars abzelosen verkundet, darauf hat sie sich bewilligt fur solch 50 Gulden hinfuro 40 Gulden ewigsgeltz ze nemen, Also das ein yeder gulden nun hinfuro vmb 25 Gulden abzelosen stet; das ist ir pey den losungherren also zugelassen, darauf hat sie den alten brief, auf iren hawsswirt selig. lautende, geantwurt; der ist abgethan vnd [haben wir] ir einen newen brief, in ir ainsshanndt lautende, pro 40 Gulden gegeben de dato Sabbato post Leonhardi (= 7. November) Anno 1534. Habet literam. Nota dise 40 Gulden sind nach irem, der Durerin, vnd Katherina Zynerin absterben zu einem stipendio gewendt innhalt desselben besondern stifft puchleins etc. Actum 3 ad[i][3]) 24. May Anno 1547«.

Mit Beziehung auf den letzteren Vermerk wurde nun, wie öfters in jenem Ewiggeldregister, dem Eintrage eine Abschrift der betreffenden Bestimmungen aus dem Testamente beigelegt.

Die Überschrift dieser Anlage lautet: »*Artickel auss Agnes Albrecht Dürers Wittib seligen Testament gezogen, das Stipendium, so sy darinnen verordent belanngende*«. Es folgen sodann der unten wiedergegebene Text und am Schlusse der Vermerk: »*Söllich der Dürerin Testament ist nach dem form vnndter gemainer Stat Nürmberg anhanngenden Innsigel aussgangen. Act. Dinstag nach dem heyligen Christag im 1540 Jar*«.

Lassen wir nun Frau Agnes das Wort! Die Bestimmungen des Testamentes lauten:

»Nachdem aber ich viertzigk guldein ewigs gelts an goldt auff meiner Herrn Losungstuben hab, die ich von meinem Hausswirt Albrecht Dürer seligen ererbt hab, die mit Tausennt guldein an goldt erkaufft seind, ist mein letzster will, das mein freuntliche liebe schwester, Katherina Martin Zynerin, nach meinem tod vnnd abganng dieselbigen in der abnutzung ir lebenlanng jerlich einnemen soll, aber nach irem tod vnnd abganng, so sollen solliche 40 Gulden ewigs gelts an gold fünff Jar lanng nacheinannder einem frummen Studenten, der ains Hanndtwercks Mans Sun sey vnnd der auch Burgers Sun sey vnnd der zuvor vier Jar lanng vngeverlich in den freyen künsten gestudirt hab vnnd füran in der Heyligen schryfft studiren wöll, verlihen werde[n],

entziehen«. Buchner's Polemik im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1870, Nr. 12 gegen die Thausing'sche »Rettung« sucht neues Material und zwar zu Ungunsten Frau Agnes' aus dem Dürerischen Bericht über seine Mutter (Lange und Fuhse, Dürer's Nachlass, Seite 15) zu gewinnen, indem die Bemerkung, dass sie viel Unbill im Leben erfahren habe »kurzweg« auf ihre Schwiegertochter bezogen wird. Das ist eine willkürliche Annahme, doch liesse sich hierüber eventuell streiten, ganz entschieden aber muss Verwahrung dagegen eingelegt werden, dass sich in jenem wenig hoffähigen Passus aus dem letzten Dürer'schen Briefe aus Venedig an Pirkheimer (Lange und Fuhse, Seite 40, Zeile 8 v. o.) Gleichgültigkeit, ja rohe Gesinnung Dürer's gegen seine Lebensgefährtin dokumentiere. Es ist ein derbes Scherzwort, in überschäumender Lebenslust zwischen Männern gewechselt, nichts weiter. Gerade dieser letzte, von dem Meister, wie er selbst sagt, in »guter Froligkeit« geschriebene Brief sprüht von keckem Humor, derber Ausgelassenheit und schalkhafter Verspottung des hochgelahrten Freundes.

1) Vergl. hierzu auch die hübsche Beobachtung von Weber im Rep. f. Kw. Bd. 23 (Frau Agnes auf dem Rosenkranzbild!).

2) Diese war die Centralstelle für die städtische Finanzverwaltung.

1) Dürer erbat sich diesen Zinsfuss von 5 Prozent als eine besondere Vergünstigung. Sein Brief an den Rat (undatiert) bei Lange und Fuhse, Seite 62.

2) Diese Bemerkung über die Aushändigung der Schuldurkunde ist mit Bezug auf das Folgende wieder gestrichen.

3) Italienisch, auch in Privatbriefen jener Zeit häufig gebraucht für »am Tag«.

dergestallt, das er zuvor von etlichen predigern alhie verhört werde, ob er darzu tüglich sey vnnd ains stillen eingezogen wesens sey, wo er dann also tüglich erfunden würt, so sollen im meine Herrn, die losunger, söllich Stipendium fünff Jar lanng nacheinannder verleyhen, Doch so soll bey gedachten Herrn, den Losungern, steen ain Jar lanng oder zway zu erstrecken; es soll auch ein yedklicher, der sollich stipendium annymbt, gemelten Herrn, den Losungern, zusagen, das er nach verscheinung der Zeit seines Studirens sich wider zu meinen Herrn füegen vnnd gegenwertig sein wöll, ob mein Herrn in zu ainem prediger oder pfarrer oder Kirchenampt brauchen wöllen, das er in vor menigklich dienen wöll vnd soll vmb zimliche belonung; er soll auch, so lanng er das Stipendium hat, sich nit vereelichen, sollichs soll im von mein Herrn starck eingepunden werden vnnd ob Herr Johann Müllner, Licenciat, ain Sun hat, der da begert zu studiren in der Heyligen geschryfft, So soll im sollich Stipendium verlihen werden vnnd so ferrn, das er ain prediger wöll werden, so soll es im vor menigklich verlihen werden, ainem Sun, vnnd nit mer vnd wo er aber noch nit geschickt were darzu vnd zu jung wer darzu, So sol man dieweyl ain anndern annemen, der ains armen Hanndtwercks Mans Sun sey vnnd auch Burgers kynndt sey, auff das man sollich gellt nit feyren lass, wo aber Johann Müllner ain Sun hat, der geschickt wer zu studiren in der Heyligen schryfft, so soll man im sollich Stipendium vor menigklich verleyhen, vor anndern allen; auch will ich, das (man) sollich Stipendium weder vor im noch nach im kainem andern soll verlihen werden, dann was der armen Hanndtwercks leut Burgers Sün sind, die ire kinder gern in der Heyligen geschryfft Studiren wollten lassen vnnd ist in irem vermügen nit; sollichen soll es für vnnd für jerlich verlihen vnnd geben werden vnnd ist derwegen an mein Herrn, die Losunger, mein ganntz fleissige bit, sie wöllen solliche verwalltung zu der Ere Gottes vnnd gemeins nutz fürgenumen, günstlich verwallten vnnd bey ainem Erbern Rathe sollichs getreulich fürdern vnnd von Got des Lons gewartten vnnd ich will auch mein Herrn gebetten haben, si wöllen [das] ewig gellt annderstwo nit hinwennden oder geben, dann den, die da begern zu studiren in der Heyligen schryfft vnnd götlichem wort vnnd das sy auch prediger wöllen werden vnnd sonnst nit«.

Was lehrt uns nun dieses Fragment neues gegenüber dem bisher über diese Stiftung bekannt gewordenem? Thausing (a. a. O., S. 152) sagt über dieselbe, nachdem er den »an Galli« 1524 erfolgten Rentenkauf von 50 Gulden erwähnt hat: »Es ist dasselbe Kapital, dessen Zinsen Dürer's Witwe nachmals ein Jahr vor ihrem Tode einer Stiftung für Studenten der Theologie widmete«. Seine Quellen sind die bekannte Äusserung Melanchthon's hierüber und eine Notiz in Will's Gelehrtenlexikon, vermutlich hat er auch die Angaben benutzt, welche der königliche Archivsekretär M. Maximilian Mayer (aus welchen Quellen ist leider nicht ersichtlich) in seinem Werkchen Albrecht Dürer, Nürnberg, 1840 macht. Dieser sagt dort pag. 11: »Frau Agnes Dürerin, starb am 28. Dezember 1539, nachdem sie in ihrem, am 22. Oktober 1538 (!)[1]) errichteten Testament verordnet hatte, dass die Zinsen von den 1000 fl., um welche Albrecht Dürer secunda post Galli 1524 50 fl. ewigs Geld (welches aber sabbato post Leonhardi 1534 auf 40 fl. herabgesetzt wurde) erkauft hatte, jährlich dem Sohne eines Bürgers und armen Handwerksmanns, der Theologie studiert, fünf Jahre lang gegeben werden solle. Zu Exekutoren ernannte sie die beiden Losunger«. Zucker, Albrecht Dürer, pag. 156 und Anm. 4, folgt Thausing und fügt noch bei, dass sich Spuren dieser Stiftung in den Akten des Königlichen Kreisarchivs Nürnberg bis zum Jahre 1634 verfolgen lassen. Es ist ohne weiteres ersichtlich, dass unsere Kenntnis der Dinge durch den mitgeteilten Auszug aus dem Testamente in manchen Punkten berichtigt und erweitert wird. Nicht mit 50, sondern nur mit 40 Goldgulden jährlich war das Stipendium dotiert, ganz unbekannt ist, soweit ersichtlich, die Thatsache, dass jenes Ewiggeld zunächst die Schwester der Erblasserin auf Lebenszeit geniessen, sowie, dass die erste Anwartschaft auf das Stipendium einem Sohne des Licentiaten Johann Müllner zustehen sollte. *Vor allem aber sehen wir in diesem Aktenstück einen neuen Beleg dafür, dass Thausing's »Rettung« der viel verläumdeten Frau zu Recht besteht.* Frömmigkeit, herzliche Gesinnung gegen Geschwister und Freunde, praktischer Sinn sprechen aus demselben zu uns. Nicht oft genug kann Frau Agnes es wiederholen, dass ihr Vermächtnis dem Sohne eines *armen* Mannes zu gute kommen solle; aus der Vorschrift, dass der Bedachte ein »Prediger« werden soll, blickt wohl unschwer die aufrichtige Erbauung hervor, welche sie so manchmal in der Predigt des Gotteswortes gefunden haben mochte.

(Fortsetzung folgt.)

BÜCHERSCHAU

Pigmentdrucke nach Gemälden der Herzoglichen Gemäldegalerie in *Braunschweig*. II (Schluss-Serie). Foliogrösse, ca. 22×29 cm. Unaufgezogen à M. 1.— Verlagsanstalt F. Bruckmann-München.

Der Publikation von Pigmentdrucken nach Gemälden der Münchner Pinakothek, des Städel'schen Instituts und der Karlsruher Galerie hat Bruckmann zwei Serien von Aufnahmen der Herzoglichen Gemäldegalerie in Braunschweig folgen lassen. Mit den 1900 herausgegebenen 282 Blättern enthält diese jetzt vollständige Kollektion nunmehr 379 Nummern, giebt also fast alle Bilder von Belang aus der Braunschweiger Galerie wieder. Auf den Wert und die Bedeutung dieser guten lichtbeständigen und handlichen Drucke für den Liebhaber wie den Forscher wurde bereits früher, speziell noch in Nummer 6 des Jahrgangs XII der Kunstchronik hingewiesen. Besonders dankenswert ist es, dass wieder von figurenreichen oder im Detail wichtigen Bildern mehrere Teilaufnahmen gemacht wurden, z. B. von Rembrandt's »Familienbild mit den drei Kindern«, von Rembrandt's »Christus und Magdalena«, von Jan Steen's »Eheverschrei-

1) Auch für dieses wichtige Datum wird uns kein urkundlicher Beleg gegeben.

bung«. Es sind damit grosse Formate vermieden und doch das vergleichende Einzelstudium ermöglicht. Hierbei, wie bei der Auswahl überhaupt, ist das Bestreben sichtbar, nicht nur auf die »Liebhaber«, sondern vor allem auf die Forscher Rücksicht zu nehmen, so mit den Einzelaufnahmen der »Speisung der Armen« des Braunschweiger Monogrammmeisters und anderes mehr. Die Aufnahmen stehen den früheren völlig gleich, sind in der Mehrzahl bei aller Weichheit und Wärme des Tones doch scharf und detailliert, wie das besonders manche Landschaften, z. B. die Ruinenlandschaft von Paul Bril, die Gebirgslandschaft von Keirincx und anderen mehr erkennen lassen. Es ist erfreulich, dass die Firma Bruckmann, die bestrebt ist, möglichst schnell die grösseren deutschen Sammlungen in dieser Form zu publizieren. Bei Korrektur dieser Zeilen geht uns der Katalog der Bruckmann'schen Pigmentdrucke nach Gemälden der Königlichen Galerie zu *Dresden* zu. Nicht weniger als 1320 Blatt, also mehr als die Hälfte des ganzen Bestandes dieser wichtigen Galerie sind nach Auswahl der Direktion aufgenommen. Der zarte, warme Ton der Pigmentdrucke kommt ganz besonders den Werken der vlämischen und holländischen Schule zu gute, an denen die Dresdner Sammlung so reich ist. Dafür täuscht er uns bei manchen Werken, die mehr gezeichnet als gemalt sind, eine dem Originale fremde Tonschönheit vor. Auch eine Reihe von Bildern des 19. Jahrhunderts sind reproduziert, Liebermann, Karl Vinnen, Liljefors und Meunier eingeschlossen. *Sch.*

NEKROLOGE

In Wien verstorben ist im vorigen Monat der Maler Professor **Julius Berger** (geb. 1850 in Neutitschein), der allgemein bekannt geworden ist, durch sein $15^1/_2$ Meter langes Deckengemälde im Goldsaale des Kaiserlichen Hofmuseums in Wien. Es stellt die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg dar.

KONGRESSE

Athen. Der ursprünglich für das nächste Jahr geplante *internationale Archäologenkongress zu Athen* wird allem Anschein nach eine Verschiebung in weitere Ferne erfahren. In der letzten Sitzung der griechischen archäologischen Gesellschaft wurde von den meisten Mitgliedern hervorgehoben, dass innerhalb der anfänglich gesetzten Frist die Vorarbeiten, die ein Gelingen des Kongresses gewährleisten könnten, nicht durchführbar seien. Dahin gehören in erster Linie die Restaurierung des Tempels von Phigaleia, des Löwen von Chaeronea, des Erechtheions, ferner die Säuberung des Tempelbezirks des Olympischen Zeus in Athen, die Durchführung der gegenwärtig begonnenen Ausgrabungen in Samos und anderen Orten. Einige dieser Arbeiten werden voraussichtlich noch zwei Jahre in Anspruch nehmen. Von diesem neuesten Beschluss der Archäologischen Gesellschaft ist auch der Ehrenpräsident des geplanten Kongresses, Kronprinz Konstantin, in Kenntnis gesetzt worden; seine Entscheidung steht noch aus. (Voss. Ztg.)

WETTBEWERBE

Wettbewerb um Wandschulbilder für Österreich. Wie die Teschener Silesia mitteilt, hat die Direktion der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in der Wiener Zeitung vom 23. November d. J. eine Konkurrenz-Ausschreibung für künstlerische Entwürfe zu Wandtafeln für Volks- und Bürgerschulen veröffentlicht. Diese Wandtafel-Unternehmung, deren Details die Ausschreibung kennzeichnet, verfolgt den Zweck, der Volks- und Bürgerschule einen Bilderschatz an die Hand zu geben, welcher dem Anschauungsbedürfnis der Kinder entgegenkommt und diese Absicht in einer Form zu erfüllen sucht, welche den Kunstsinn erweckt und das Kunstverständnis befördert. Das Unternehmen wird sich nicht darauf beschränken, lediglich lehrhafte Blätter zu bringen, welche in einem den Anforderungen der Kunsterziehung angepassten Gewande erscheinen werden, sondern es sollen auch reine Kunstblätter teils in Originaltafeln, teils in Reproduktionen nach schon bestehenden Kunstwerken hergestellt werden. Zu diesem Zwecke hat sich die Staatsdruckerei die Mithilfe der Gesellschaft »Lehrmittel-Centrale« gesichert, welch' letztere durch ihre über das ganze Reich verbreitete Organisation den Zusammenfluss aller Erfahrungen und Wünsche darstellt, die sich dem Lehrer durch den täglichen Verkehr mit den Schülern ergeben, und daher in der Lage ist, einen klaren Einblick in das thatsächliche Bedürfnis der Schule zu vermitteln. Die öffentliche Konkurrenz-Ausschreibung soll dazu dienen, die ganze Künstlerschaft für das Unternehmen zu interessieren und so die Möglichkeit zu schaffen, die geeignetsten künstlerischen Kräfte zur Führung des ausgedehnten und vielseitigen Werkes heranzuziehen. Aber nicht nur der Schule allein will dieses Unternehmen dienen, vielmehr soll auch dem Kunstbedürfnis des Volkes Rechnung getragen werden. In der Reihe der Tafeln wird sich eine grössere Anzahl solcher finden, die als Wandschmuck im Hause geeignet sind, dem Volke künstlerische Nahrung zu bieten, um auch auf diesem Boden Sinn und Liebe für die Kunst zu erwecken und das Gefühl für das Schöne auszubilden.

VEREINE

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. In der Ausschusssitzung wurden die satzungsgemäss alljährlich vorzunehmenden Wahlen für den Verwaltungsrat gethätigt und die nach dem Turnus ausscheidenden Herren Fabrikbesitzer Gustav Bloem, Rentner Werner Dahl und Professor Christian Kröner wiedergewählt. Ebenso wurde das Amt des ersten Vorsitzenden Regierungsrat a. D. v. Wätjen und des stellvertretenden Vorsitzenden Geheimen Kommerzienrat Quack-M.-Gladbach wiederum übertragen. Das Amt des Schatzmeisters behält Fabrikbesitzer Gustav Bloem. Für die Herstellung eines grösseren Wandgemäldes in der Schifferbörse zu Ruhrort bewilligte der Ausschuss eine Beihilfe von 15000 Mark; desgleichen zur Beschaffung eines Gemäldes für den Saal des Kreishauses zu Ottweiler einen Zuschuss von 2000 Mark. Die Förderung von monumentalen Kunstwerken bleibt das vornehmste Ziel der Bestrebungen des Rheinisch-Westfälischen Kunstvereins. (Köln. Ztg. 25. 11.)

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Der letzte Tag der Klinger-Ausstellung bei *Keller & Reiner* gestaltete sich zu einer wahren Wallfahrt; es kamen auch Schüler höherer Anstalten, denen die Ausstellungsleitung Vorzugskarten gespendet hatte, in grosser Zahl herbei, das Werk des Leipziger Meisters zu sehen. Eine solche Massenhuldigung bei einem einzelnen Werke ist eigentlich eine ganz ungewöhnliche Erscheinung. Die Abrüstungsarbeiten zu beobachten, hatte sich auch Excellenz von Menzel eingefunden. Max Klinger beaufsichtigte das Auseinandernehmen und die Wegschaffung seines Werkes.

Berlin. Um den Abendbesuch im Kunstgewerbemuseum zu heben, werden die Werkstätten und Lehranstalten mit kunstgewerblichem Betriebe durch Karten aufgefordert, ihren beteiligten Kräften den Genuss dieser Neuerung zukommen zu lassen. Die Direktion des Kunst-

gewerbemuseums hält Anschlagkarten, die zum Besuch der Sammlung auffordern, zur Verfügung.

Im oberen Vistibul des **Berliner kgl. Kunstgewerbemuseums** sind soeben zwei Kollektionen von *Naturstudien* zur Ausstellung gelangt, die nicht nur rein künstlerisch interessieren werden, sondern auch für den Betrieb künstlerischen Studiums und Unterrichts anregend sein dürften. Die eine umfasst Tierdarstellungen des auf der Unterrichtsanstalt des Museums ausgebildeten Malers *Otto Köhler*, die dem Berliner Zoologischen Garten entstammen und durch feine Beobachtung der Bewegung und treffende Charakteristik anziehen. In der anderen Kollektion begegnet man Pflanzenstudien des bekannten Malers *Rudolf Ribarz* in Wien, die zeichnerisch und malerisch gleich vollendet sind und mit feiner Auffassung der Formen sicheren dekorativen Geschmack und lebendiges koloristisches Empfinden verbinden.

Die Berliner Secession hat am 29. November eine Ausstellung »Zeichnender Künste« eröffnet, die von imponierender Reichhaltigkeit und Qualität ist. Der Habitué von Schwarz-Weissausstellungen pflegt eigentlich solche Veranstaltungen mit der Überzeugung zu betreten, hunderterlei alten Bekannten auch hier wieder zu begegnen. Dass aber die weit überwiegende Zahl der nahezu 1000 Blätter zunächst schon als Novität fesselt, ist der erste erfreuliche Eindruck. Von dem Werte des Gebotenen wird noch des weiteren zu berichten sein.

Düsseldorf. *Ergebnis der diesjährigen Ankäufe auf der Düsseldorfer Kunstausstellung.* Nach den soeben bekannt gegebenen Schlusszahlen ist die Kunstausstellung von etwa 800000 Personen besucht worden. Aus Eintrittsgeldern wurden 353256 M. eingenommen. Aus dem Verkauf von Kunstwerken wurde ein Erlös von rund 546000 M. erzielt. Davon mehr als 200000 M. aus öffentlichen Mitteln. Auf früheren Ausstellungen haben vielfach im Verhältnis bedeutendere Käufe stattgefunden; sie betrugen: 1869 München, internationale Kunstausstellung, für 154000 M.; 1879 dieselbe Ausstellung 453286 M.; 1880 Düsseldorf, nationale Kunstausstellung, 285000 M.; 1883 München, internationale Kunstausstellung, 677860 M.; 1888 dieselbe Ausstellung 1070540 M.; 1889 München, Jahresausstellung, 479250 M.; 1890 dieselbe Ausstellung 389474 M.; 1891 Berlin, internationale Kunstausstellung, 915905 M.; 1891 München, Jahresausstellung, 612960 M.; 1892 München, internationale Kunstausstellung, 681874 M.

Heidelberg. In der Peterskirche sind zwei religiöse Bilder Hans Thoma's eingeweiht worden. Die Bilder schmücken die zwei Wände neben dem Eingang zum Chor der kleinen gotischen Kirche. Das zur Linken stellt »Christus und Petrus auf dem Meere« dar. Es ist eine stürmische Nacht, gewaltige Wolkenmassen haben sich zusammengeballt, dem im Hochgang der See schier verzweifelnden Jünger erscheint auf einem Wellenkamm die von zartem Lichtscheine umflossene Gestalt des Herrn, die Hände hilfreich ausbreitend; ein Bild von eindringendster Wucht. Wunderbar kontrastierend und zugleich ergänzend ist das andere Bild: »Christus erscheint der Magdalena«. Dort die Errettung der aus tiefer Not zu Gott schreienden Menschenseele, hier die tröstliche Osterbotschaft »Christ ist erstanden«. Thoma hat hier den nur ihm eigenen Zauber eines strahlenden, südlichen Frühlingsmorgens ausgebreitet. Hinter den blauen Bergen schiesst die Sonne ihre jubelnden Strahlen hervor und vorn in dem abgegrenzten Garten mit seiner Blumenpracht und den Orangenbäumen, die ihre fruchtschweren Kronen in der Höhe des Bildes ausbreiten, ist Magdalena in die Knie gesunken, den für ewig entrissen geglaubten Meister wie in einer Vision erkennend. Doch dieser, in das weisse Grabeslinnen gehüllt, erhebt streng die Hand: »Rühre mich nicht an!« Die beiden Bilder gehören zum Grössten, was Thoma bisher geschaffen, sie müssen den tiefsten Eindruck allenthalben hervorrufen. (M. N. Nachr.)

Köln. Eine Ausstellung von Werken zeitgenössischer Künstler die in Köln geboren sind, wird am 29. November im Kunstgewerbemuseum in Köln eröffnet. Es sind die Professoren P. Breuer, A. Duesser, A. Frenz, H. Froitzheim, E. Hardt, A. Neven Du Mont, W. Schreuer, W. Schneider-Didam, F. Westendorp.

VOM KUNSTMARKT

Berlin. *R. Lepke's Kunstauktionshaus* kündigt für den 2. und 3. Dezember eine Versteigerung von Gemälden alter Meister, von Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen an, die von Künstlern des 16. bis 18. Jahrhunderts herrühren. Auch Ölbilder, Studien und Zeichnungen neuer Meister kommen unter den Hammer. Von den unlängst bei Lepke erzielten Preisen teilen wir noch mit: Direktoireschreibtisch, ehemals im Besitz des Prinzen Louis Ferdinand, 4500 M.; gotische Holzstatuette (Bischof Wolfgang) 3000 M.; sechs flandrische Gobelins 4100 M.; ein grosser französischer Seidengobelin 3005 M.; ein grosser Elfenbeinhumpen 1600 M.; Florentiner Renaissanceschrank 1110 M.; Renaissancekabinett 800 M.

Die Versteigerung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen am 26. November im Lepke'schen Kunstauktionshaus hatte folgende Ergebnisse. Eine Kreidezeichnung von Max Klinger, einen weiblichen Oberkörper mit ausgestreckten Armen darstellend, brachte 130 Mark, während eine schöne Zeichnung von Skarbina »Die Leiden des jungen Werther« nur mit 110 Mark bewertet wurde. Ein Genrebild des verstorbenen Karl Becker »Die Neugierigen« brachte 800 Mark, desselben Meisters »Figaro und Susanna« 550 Mark. Ein Liebermann »Spielende Kinder« ging für 2870 Mark fort, während kleinere Studien von demselben Meister schon zu 200 und 300 Mark zu haben waren. Den höchsten Preis erzielte Lenbach's Porträt der Kammersängerin Lola Beeth, das 6250 M. brachte. Von Adolf von Menzel war eine grössere Anzahl Zeichnungen vorhanden, die 150 bis 300 M. brachten, während ein Gemälde desselben Meisters »Mondschein«, gemalt 1864, 1300 M., und ein Pastell »Seekrank« 1405 M. erzielten. Sehr zurückgegangen im Preise scheinen die Makarts zu sein, denn zwei grosse, sehr sorgfältig durchgeführte Porträts erzielten zusammen nur 980 Mk., wogegen ein kleines Porträt Fr. von Lenbachs, Richard Wagner darstellend, 1200 Mk. brachte. Endlich wurden für eine Skizze von Franz Stuck 700 M. bezahlt.

VERMISCHTES

Köln. Die unter dem Schutze der hl. Ursula stehenden 11000 Jungfrauen sollten, wie die »Frankf. Zeitung« berichtet, ursprünglich nur 11 an der Zahl gewesen sein; durch unrichtige Deutung eines M, das als Martyres zu lesen sei, wäre die Zahl irrigerweise vertausendfacht worden. Dagegen wendet man aus Köln ein, dass die in der Kölner Ursulakirche vorhandene Kalksteinplatte, »die einzig erhaltene Bauurkunde einer christlichen Kirche am Rhein« aus dem 4. Jahrhundert, die Grabschrift der hl. Ursula, keine Zahl nenne. Die Frage hat Oberlehrer Dr. Jos. Klinkenberg in den Bonner Jahrbüchern, Bd. 88, 89 und 93, umfassend behandelt. Dass es Tausende von Jungfrauen gewesen seien, wird erst im 8. oder 9. Jahrhundert erwähnt, vom 10. Jahrhundert ab wird die Zahl 11000 feststehend.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 9. 18. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIENER BRIEF

Von Ludwig Hevesi

Ausstellungen an allen Ecken und Enden. Mindestens sieben gleichzeitig, und dazu Versprechungen von — oder Drohungen mit — neuen. Glücklicherweise kann sich der Berichterstatter allerlei Abbreviaturen erlauben. Fangen wir mit dem Künstlerhause an, dessen Katalog 1075 Nummern zählt. Ein Teil davon ist freilich in Deutschland sattsam bekannt. Ein grosser Saal voll Porträts von *Max Koner* (Kaiser Wilhelm, Du Bois-Reymond, Menzel, v. Werner obenan) belebt hier das Andenken des Berliner Realporträtisten neu, der zwischen Gussow's Salonglätte und Gustav Richter's Salonfarbigkeit gewiss eine notwendige Rückschlagserscheinung war. Andere Räume sind mit Nachlasssachen *Otto Faber du Faur's* gefüllt, darunter Studien zu seinem Hamburger »Wörth« und Stuttgarter »Champigny«. Ein grosses »Bazeilles« ist für ihn besonders bezeichnend; Kriegsgeschichte in Farbenflecke aufgelöst. Eine noch grössere »Ambulanz hinter einer Barrikade« verrät, dass er bei wachsendem Massstab, als Deutscher der Pilotyzeit, doch am Modell kleben blieb. Wieder andere Räume hat ein Münchner Kunsthändler aus seinen älteren Vorräten gefüllt. Viel berühmte Namen, mit meist minderen Bildern. *Segantini* nicht zu erkennen. *Dagnan-Bouveret* auch nicht. Dafür *Lenbach's* knisternde »Saharet« und ein sitzender Bismarck in ländlichem Zivil. Die Masse des Einheimischen bietet vor allem viel Stoff für österreichische Kunstgeschichte und Wiener Lokalkunst. Kaiserlicher Rat Wilhelm Boschan hat über 400 Wiener Veduten ausgestellt, die er der Modernen Galerie schenkt. Die wertvolle Sammlung, die während eines Menschenalters entstanden ist, verewigt unter anderem eine Menge malerische Wiener Winkel, die schon verschwunden sind oder verschwinden werden. Gewesenes und werdendes Wien in bunter Reihe. Es sind köstliche Motive darunter. Man muss froh sein, dass einstweilen noch das krumme und lahme »Griechengassl« existiert, und die Schönlaterngasse und das »Ratzenstadl«, und alle die windschiefen und terrassenhaften Lokalitäten um »Maria Stiegen« und »St. Ruprecht« her. Die altväterisch gescheiten Hausformen und angealterten Tünchen dieser Stadtteile haben einen malerischen Reiz, der durch keine, noch so falsche Secession ersetzt werden kann. Und wie viele Generationen Wiener Aquarellisten, Gouachisten, Pastellisten und Bleistiftzeichner haben sich daran die Jahre her geübt. In der Sammlung gehen sie bis auf Sigmund von Perger (1829), Gerstmayer (1830), Wiegand (1835), Franz Alt (1843) und Wiesböck (1853) zurück. *Rudolf Alt* ist nur mit einem kleinen, ungemein farbenstarken Blatte (Schlosstheater in Schönbrunn) vertreten. Die neueren Generationen, die Farbenseher wie *Ludwig Hans Fischer*, die Bauzeichner wie *Bernt*, die modernen Stimmungsmenschen wie *Pippich, Graner, Geller, Tomec*, kommen vielfach vor. Sehr auffallend sind die tieftonigen Kircheninterieurs von *Alfred von Pflügl*, auf den man erst jetzt recht aufmerksam wird. Ein ähnliches Interesse erregt die Ausstellung von Originalentwürfen für die Illustrierung des vom Kronprinzen Rudolf begründeten Werkes: »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild«. Dieses Werk war und blieb eine Hochburg des österreichischen Holzschnittes, während ringsum die illustrierende und illustrierte Welt photomechanisch und autotypisch wurde. Die mitarbeitenden Künstler aber bilden eine ganze Kunstgeschichte. Da sieht man die zierlichen, hell in hell wirkenden Federzeichnungen *Schindler's*, die so spezialistisch empfundenen Barockarchitekturen *Ohmann's*, die stilllebenhaften Werkstattscenen und Fabriksscenerien *Charlemont's*, die aquarellhaften Lebensbilder *Passini's*, *Falat's* u. s. w. Es ist eine Galerie im kleinen. An ihrer Spitze steht Kronprinzessin *Stephanie* mit zwei sauberen Bleistiftzeichnungen aus Gries. Zwei besondere Kollektionen haben die Maler *Theodor Bruckner* und *Emil Strecker* ausgestellt. Bruckner malt elegante Menschen in graulich-grünlich-rosiglichen Dämmerstimmungen, die sich aber noch nicht recht setzen wollen, Strecker haust in Dürnstein an der Donau und geht Freilichterscheinungen nach, die den Landeskundigen sehr anheimeln. In dem gemischten Teile der Ausstellung fallen zwei junge Plastiker auf. Der in Rom lebende Zumbuschschüler *Ignaz Weirich* hat für den Markgrafen Alexander Pallavicini einen mächtigen ehernen Cruzifixus gearbeitet, dessen ernster Stil, ein Realismus mit gewissen leisen Zügen von Modernheit,

nicht ohne Wirkung bleiben kann. Der Kopf des soeben verschiedenen Erlösers, mit dem schwer an der rechten Schläfe vorbeifallenden Haar, dessen Schatten auf das Antlitz fällt, erinnert an den Gekreuzigten des Velazquez. Der andere Bildhauer ist der Böhme *Adalbert Saff,* der für das Treppenhaus des Pilsener Museums zwei figurenreiche Reliefs aus der böhmischen Sage (»böhmische Amazonen«, Weiberkrieg gegen die Männer, Männersieg über die Weiber) gearbeitet hat. Die Komposition ist etwas zu gedrängt, der Typus eine zierliche Wildheit, mit nationalen Zügen, z. B. dicken Zöpfen nackter Kriegerinnen, slavischen Schnauzbärten aufgelegter Balladenfiguren aus der Prager Balladenzeit Alfred Meissner's und Karl Egon Ebert's. Im ganzen doch lebendige Gestaltungen. Unter den Bildern seien die nebelduftigen, kühl gestimmten Baumlandschaften *August Schäffer's* hervorgehoben, denen sich Landschaftliches von *Robert Russ, Zoff, Tomec* anschliesst, »jägerische« Porträts von *Pochwalski* und *Ivanowits,* ein weisslich und schwärzlich gestimmtes Phantasieweib von *Veith* und eine grosse Mattathiasscene von *Jehudo Epstein,* der in seinen krachenden Farben noch Klärung sucht. Überraschend ist einiges Ausgegrabene von *Matejko,* namentlich ein weibliches Brustbild aus ganz früher Zeit, durchaus akademisch, ohne Spur seines späteren Elements. Auch ein üppiges Strandmotiv vom Bosporus, ohne Staffage, ist ein Kuriosum seiner Palette, die hier freilich schon von Sattheit strotzt. Schliesslich sei als Clou — nach anderen als Popanz — der Ausstellung *Sascha Schneider's* grosse allegorische Bildergruppe, sagen wir Dekaptychon: »Um die Wahrheit« genannt, das diesen Sommer in Düsseldorf hing. Die Leute aus Philistäa stutzen natürlich und lachen, namentlich über das gewaltige Predellabild mit den zwanzig lebensgrossen nackten Kämpfern auf schwarzem Grunde, die wie das aufgerollte Bild einer ungeheuren rotfigurigen Vase erscheinen. Das Werk zu schildern und zu würdigen ist an dieser Stelle nicht meines Amtes. Aber es gehört zu den Merkwürdigkeiten der neuen deutschen Malerei.

In der Secession ist die XV. Ausstellung eröffnet, die sehr viel Wertvolles bringt und auch als Raumgebilde überrascht hat. Namentlich that dies der kreisförmige oder vielmehr cylindrische Mittelbau (von Leopold Bauer), oben weiss, unten matt dunkelrot (mit einem von Kolo Moser eigens erfundenen reizenden Seidenbrokat), der mit der einfachen Logik einer geometrischen Formel wirkt. Diese Tribuna ist durchaus mit Gemälden des Grafen *Leopold Kalckreuth* behängt, in allen seinen Manieren, bis auf die neuesten Hamburger Hafenbilder herauf. Ein grosser weisser Salon, von Moser mit anheimelnder Simplizität ausgestattet, enthält lauter Bilder *Rudolf von Alt's*; eine Art Nachfeier seines neunzigsten Geburtstages. Es sind welche aus allen seinen Lebensaltern da, bis 1829 zurück. Von besonderem Interesse sind die Privatissima, z. B. eine grosse Tuschzeichnung der Stephanskirche, noch mit unausgebauten Seitengiebeln, oder eine grosse Aquarellskizze der Enthüllung des Erzherzog Karl-Denkmals (1860), ein förmliches Stenogramm in Wasserfarbe, mit allen malerisch pikanten Charakterzügen dieser militärisch-offiziellen Paradescene. Die letzten Bilder sind zwei grosse Aquarelle, die er im Sommer 1892 in Goisern gemalt hat, vor und nach seinem methusalemischen Ehrentage. Das eine stellt den alten Apfelbaum vor seiner Veranda vor, eine Baumstudie von intimster Durchdringung und ganz prächtigem Leben im Licht. Das Blatt erregt das grösste Staunen. Die andere Landschaft zeigt das ganze grüne, blumenbunte Gelände zu Füssen des Ramsauergebirges, dessen graue Mauermassen im Hintergrunde aufragen. Einen grossen Saal hat sich die Krakauer Secession: »Sztuka« (Kunst) eingerichtet. Es ist eine starke nationale Stimmung darin, nicht nur wegen der Eigenart der dargestellten slavischen Natur, sondern auch wegen der gemeinsamen polnischen Seele der Künstler. Diese Bilder und Plastiken sind angeordnet wie eine grosse Seufzerallee, die mit einem Landschaftsbilde von trister Grösse (»Die Erde«, von *Ferdinand Ruszczyc,* einem ihrer »Jungen«) abschliesst. Und in dieser Allee wandelt der grosse Dichter Mickiewicz und wird vor Begeisterung ohnmächtig, während er an seiner Dichtung »Dziady« schafft (Bronzestatue von *Waclaw Szymanowski*). Dieses Jungpolen ist überaus begabt und weist jetzt Meister von hohem Rang auf. *Josef Chelmonski* wird als der grosse Landschafter der Rasse gerühmt. Seine Rebhühner im Schnee, wenn auch japanisch beeinflusst, ernten viel Lob. Seine Bauern in der Kirche und Provinzleute mit wilden Pferden »auf dem Vorwerk« sind in jeder Faser polnisch. *Josef Mehoffer,* der so spanisch tiefe Kolorist, der soeben Professor geworden, bringt energische kleine Farbenskizzen für die Ausschmückung kirchlicher Räume (Schatzkammer in Krakau) und ein koloristisches Phantasiestück: »Ein seltsamer Garten«, wo Grün und Blau gegeneinanderknallen und eine echtgoldene Riesenlibelle, wie sie zu solcher Symphonie passt, wie ein goldener Kronleuchter in der Luft schwebt. *Wyspianski* hat märtyrerhafte Einzelfiguren für Kathedralenfenster, mit eigentümlichem Lodern in allen Formen. *Stanislawski* ergeht sich in den zarteren Melancholien der polnischen Landschaft, wie *Axentowicz* in der »Seelentrauer« schöner nachdenklicher Mädchen. Dazwischen dann *Malczewski's* allermodernste Keckheiten, die ein »Frühlingslied« bedeuten, und der junge *Konstantin Laszczka* mit seiner oft bizarr angehauchten Plastik, mit der man sich befreunden möchte. Sie haben immer etwas Originales, auch wenn sie etwa in Paris wohnen, wie der Bildhauer Szymanowski, dessen »Mutterkuss« sichtlich in Rodin's Nachbarschaft entstanden ist und dessen kolossale Tritonenköpfe (in grès Muller) den Humor der Wasserspeier von Notre-Dame streifen. Diese polnische Spezialausstellung ist ein grosser Wiener Erfolg und hat diese nationale Gruppe international gehoben. Auch ein Leiblzimmer hat die Secession eingerichtet, mit einer Anzahl starker Bilder des Meisters, die viel bewundert werden. Die Leser dieser Zeitschrift kennen sie wohl schon. Dann ist

allerlei treffliche Plastik da, von *Bartholomé, Saint-Marceaux, Dampt, von Gosen* (Heinestatuette), *Wrba*-München (grosses Relief »Die menschlichen Leidenschaften«). Vor allem freilich *Georges Minne's* grosses Marmorwerk, für das Denkmal des Dichters von Brügge, Georges Rodenbach (für seinen Geburtsort Gent); eine liegende Frauengestalt, mit einer auferstehenden Bewegung, nur in wenigen langen, steilen Zügen gegeben, wie eine elementare Regung der Natur. Auch kunstgewerblich wurde viel Anziehendes geschaffen. Die blutjunge Gruppe: »Die Kunst im Hause« (Hoffmann- und Moserschüler) stellt zusammen aus, Gebrauchsgegenstände jeder Art. Baronesse *Gisela Falke, Else Unger* und wie sie alle heissen, die kunstfertigen und erfinderischen Damen dieses Kreises, sorgen vornehmlich für die Nichtmillionäre. Merkwürdig ist hier ein Speisezimmer von *Wilhelm Schmidt,* Wände und Decke in glattem, poliertem Mahagoni, ohne jede Gliederung, mit hermetischen Thüren sogar über allen Schränken und über dem Kamin schliessend. Man steht darin wie in einer grossen Schachtel. Das ist wohl das Absolute im Kajütenstil. Die Meister sind ihrerseits nicht lässig und bringen manches Neuartige. So *Hoffmann* und *Moser* ihre letzten Silber- und Glasgebilde, unter denen namentlich gewisse hohe lilienkelchartige Gefässe anmutig wirken. Und *Leopold Bauer* hat neben seinen besonderen Möbeln einen Wandbrunnen aus jenen grünlich irisierenden glasigen Kacheln der Spaun'schen Fabrik (Klostermühle) aufgebaut, die in Düsseldorf als Wandbelag der österreichischen Abteilung so gefallen haben, dass sie sogar in Permanenz erklärt wurden.

Auch in der Ausstellung des Hagenbundes spielt Düsseldorf seine Rolle. Namentlich durch das hübsche altwienerisch - modernistische Oktogonkabinett *Josef Urban's,* das dort viel Anklang fand. Es stehen auch Urban's Möbel darin, die so viel für Amerika nachbestellt wurden. Der »Hagen« sieht aus wie eine grosse Familie, in der man immer denselben vertrauten Gesichtern begegnet. Sie haben sich auch so zusammengestimmt, es fällt nichts aus dem Ensemble heraus. Gäste kommen freilich vor, und manchmal ganz bedeutende. Diesmal sind zwei neu auftauchende Wiener Talente zu loben: *Walter Fraenkel* und Fräulein *Louise Hahn,* die aus der Münchner Schule hervorgegangen, vorderhand ganz Quattrocento malen. Sie sehen sich merkwürdig ähnlich und werden hoffentlich zusammen den Schritt zu neueren Entwickelungen thun. Unter den Hausleuten ist *Ludwig Ferdinand Graf* besonders fleissig, in Porträt und Landschaft von eigentümlich zur Transparenz stilisierter Farbe, die allerdings bei den Köpfen mitunter zu wachsartig wird. Fortschritte macht *Fritz von Radler,* der schon auf der Akademie durch kühne Stimmungsversuche Aufmerksamkeit erregte. Ein Mädchen in Weiss, mit feuerrotem Haar, und ein lebensgrosser Doppelakt von weiblichen Figuren (in Öl) haben die Gärung schon fast hinter sich. Sehr Gutes bringen die Landschafter des Hauses: Wilt, Ranzoni, Luntz und andere, dann *Walter Hampel,* dessen pikant kolorierte Federzeichnungen — einige mit Altwiener Stichen geradezu zu verwechseln — längst Freunde gefunden haben, auch einige jüngere Radierer und der mehr als drastische Farbenkarikaturist *Leo Kober,* der eine ganze Familie von heute serienweise verarbeitet. Gurschner bringt neue Kleinplastik, worunter einen Automobilpreis, der eine solche Teufelsmaschine nebt Bemannung mit fachmännischer Schlauheit losgehen lässt.

Eine sehenswerte *Klingerausstellung* findet soeben bei Artaria statt. Das Hauptstück darin sind die Originalentwürfe zu den Blättern der »Brahmsphantasie«. Klinger hatte sie Brahms geschenkt, in dessen Nachlass sie sich, in einer unscheinbaren grauen Mappe verwahrt, vorfanden. Es sind meist Federzeichnungen, in denen vieles, z. B. die phantastischen Gestalten in den Lüften, noch weit eigenhändiger und inhaltreicher erscheint, als in den Radierungen. Ein gewaltiges Blatt ist das »Bringen des Feuers«, wo alle Kraft von Schwarz und Weiss plötzlich gegeneinanderprallt. Die helle Feuerspur durch die dunkle Nacht, von der olympischen Flamme herab bis zu den Menschen, deren erstaunter Kreis sich zum erstenmal so grell beleuchtet und beschattet sieht, die Lichtgestalt des niederfahrenden Prometheus, das alles kommt in dieser breit hingetuschten Manier in aller Ursprünglichkeit der ersten Idee zum Eindruck[1]). Zum erstenmal sieht man auch vierzehn Probedrucke für eine Festschrift zur Eröffnung der Berliner Kunstgewerbeschule (1881) ausgestellt. Das Werk ist überhaupt kaum bekannt geworden. Im Titelblatt kündigt sich schon der Klinger von heute an; eine dunkle Künstlergestalt sitzt am Tische, das Haupt schwer in die Hände gesenkt, und träumt von dem hehren weiblichen Haupte, das sich hell und riesengross über ihm erhebt. Eine Scene im Aktsaal ist trefflich beleuchtet, ein anderer Saal mehr im Mittelton des Tageslichtes gehalten. Ein eisernes Balkongeländer mit buntem Publikum kommt vor, und eine Festrede, zwischen Säulen herab gehalten. Dazu allerlei Wiedergabe baulichen und schmückenden Details. Noch andere Blätter sind Vorarbeiten zu Bildern. Zwei sind Mantelstudien für die Maria in der »Kreuzigung«, auch zwei Handstudien für den Zeus kommen vor, dann mehrere Akte mit Besonderheiten des Lineaments. Die Ausstellung erregt grosses Interesse.

AGNES DÜRERIN UND IHRE STIPENDIEN-STIFTUNG

VON ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG

(Schluss)

Fassen wir nun die Persönlichkeiten ins Auge, deren sie in diesem Abschnitt ihres letzten Willens so freundlich gedenkt! Jene Katharina war ihre mit Martin Zinner vermählte Schwester, der sie auch das allen Besuchern Nürnbergs wohlbekannte Haus am

1) Diese Entwürfe werden in den nächsten Tagen von Wien nach Berlin übergeführt und bei der Amelang'schen Kunsthandlung ausgestellt werden.

Tiergärtnerthor vermachte [1]). Sie starb nach dem Grosstotenläutbuch von St. Sebald[2]) (jetzt im germanischen Museum) zwischen dem 6. März und dem 5. Juni 1547, sie ist daselbst auf Seite 94 unter den zwischen Reminiscere und Trinitatis verstorbenen Personen mit den Worten aufgeführt: »Katharina Martin Zinerin im Spitlhof.« Hierzu passt gut jener oben angeführte Eintrag des Ewiggeldbuches unter dem 24. Mai 1547. Die erste Stipendienverteilung war damit fällig geworden und sollte nach dem Willen der Erblasserin einem Sohn des Licentiaten Johann Müllner zufallen. Wer war nun der Mann, dessen Sohn Frau Agnes eine derartige Gunst zugedacht hatte, und in welchem Verhältnis stand er zu letzterer? Den mit den Anfängen des Melanchthongymnasiums in Nürnberg Vertrauten ist sein Name wohlbekannt, war er doch der Begründer jener Symposien, an welchen neben ihm, der sich Mylius nannte, die Lehrer der neuerrichteten Schule Eobanus Hesse, Joachim Camerarius, Michael Roting und Johann Schoner, dann der Ratsschreiber Georg Hopell teilnahmen und über die von dem jeweiligen Gastgeber zur Erörterung gestellten Thesen mit Witz und Ernst disputieren. Heerwagen, dessen verdienstvoller Geschichte der Nürnberger Gelehrtenschulen wir obige Angaben entnehmen, schildert ihn folgendermassen: »Dieser Rechtsgelehrte, der neben seinen Berufsgeschäften auch der Pflege der schönen Wissenschaften eine rege Teilnahme widmete und ebenso durch den Umfang seines Wissens wie durch Liebenswürdigkeit des Charakters sich auszeichnete, war nicht nur binnen kurzem ein in der Gesellschaft unserer Schulmänner gern gesehener Gast, sondern gab auch selbst die Anregung zur Stiftung eines Kränzchens, in welchem wissenschaftliche Fragen besprochen, nach Erledigung derselben aber bei einem frugalen Abendessen auch der zwanglosen Unterhaltung Raum gegeben werden sollte.« Er stammte aus Franken und war zuerst Bambergischer Rat[1]). Am 26. November 1526 heiratete er, wie aus dem ersten Ehebuch von St. Sebald[2]) ersichtlich, zu Nürnberg Magdalena Muggenhoferin, welche ihm 1533 einen Sohn Jonas gebar (getauft bei St. Sebald am 27. November 1533)[3]). Am 4. Februar 1527 trat Müllner auf zwölf Jahre als Konsulent mit einem Gehalt von zweihundert Gulden in die Dienste des Nürnberger Rates, welche Bestallung nach Umfluss dieser Zeit am 20. Januar 1539 auf Lebenszeit mit einem Gehalt von 300 Gulden erneuert wurde[4]), doch starb er schon ein Jahr darnach, gemäss seiner Grabinschrift[5]) am 27. Februar 1540. In dem schon erwähnten Grosstotengeläutbuch von St. Sebald ist er unter den zwischen Reminiscere und Pfingsten (21. Februar bis 16. Mai) 1540 Verstorbenen als »Doktor Johann Müllner an der Judengassen« (korrig. aus »Zistelgassen«) aufgeführt. Er überlebte also Dürer's Frau nur kurze Zeit. Wir dürften mit der Annahme wohl kaum fehlgehen, dass die durch unser Testamentsfragment bezeugten Beziehungen zwischen ihm und Dürer's Ehefrau mit ihren ersten Anfängen noch in die Lebenszeit des Meisters fallen;

---

1) Bekanntlich erkaufte der Meister jenes Haus am Tiergärtnerthor im Jahre 1509 — der Kaufbrief findet sich in schönem Lichtdruck in dem kleinen, die wechselvollen Schicksale des Hauses bis auf die neueste Zeit verzeichnenden Werkchen des Freiherrn von Kress: Albrecht Dürer's Wohnhaus, Nürnberg 1896 — und löste das auf dem Hause ruhende jährliche Reichnis von 22 Pfund alt an den St. Erhardsaltar in der Sebalduskirche ab. Lochner teilt in den »Personennamen in Albrecht Dürer's Briefen aus Venedig«, Nürnberg 1870, pag. 44 das am 15. Januar 1510 vor dem Nürnberger Stadtgericht in Anwesenheit Dürer's und der Gegenpartei aufgenommene Protokoll über die Ablösung mit. Einen gleichfalls hierauf bezüglichen, aber ein halbes Jahr früher fallenden Eintrag enthält unser oben erwähntes Ewiggeldbuch unter Nr. 288, wo die Losungsstube beurkundet, dass Dürer zur Einleitung des Ablösungsverfahren 78 Gulden 1 Pfund neu und 4 Schillinge eingezahlt habe. Dies geschah am 25. August, etwa zwei Monate nach Erkaufung des Hauses. Bis zur gerichtlichen Verlautbarung verging dann noch der Rest des Jahres. Der Eintrag der Losungsstube lautet: »Recepimus 78 gulden landsswerung, 1 Pfund novi, 4 Schillinge von Albrecht Dürer, damit er von vns erkauft hat 22 Pfund alt ewigsgelts, ye ein pro 30, losung- vnd steuerfrey, dem Caplan der Haller pfründt auf S. Erhartsaltar in S. Sebalds pfarrkirchen alhie zusteende, ze zalen halb auf Sannt Walpurgentag schierst vnd darnach alweg zu S. Walburgen tag die gantzen Summa. Act. Sabato post Bartolomei (= 25. August) Anno 1509. Nota: Solch 22 Pfund alt sind vor auf dem haws an der Zisselgassen (= die jetzige Albrecht Dürerstrasse) peymm Tiergartnerthor zwischen Herrn Eberhart Cadmers selig. pfründthaus gegen dem aufgang vnd Hannsen Kyfhabers, des Wagners, behawsung gegen dem Nidergang der sünnen gelegen, gestanden, so gemelter Dürer yetz in kurtz erkauft hat vnd sölch behawsung hiemit geledigt, das alspald Herr Steffan Gaüchensteiner, yetz vicarier solcher der Haller pfründ, in der losungstuben vor den Herren angenomen hat für sich vnd sein nachkommen. Act. ut supra. Solch 22 Pfund alt gehorn zu Niclas Tracht selig. Jartag als das obgemelter Herr Steffan ansagt.«

2) Vgl. über die Nürnberger Grosstotengeläutbücher das heisst Verzeichnisse von Personen, für welche man bei der Beerdigung mit den grossen Glocken von St. Sebald, St. Lorenz oder einer anderen Kirche (es konnten auch mehrere sein) läutete, die instruktive Arbeit von A. Bauch in Arch. Zeitschrift herausgegeben vom k. allg. Reichsarchiv in München, N. Flg. Bd. VIII.

1) Will, Nürnberger Gelehrtenlexikon, Bd. II, pag. 705.

2) Im Pfarrarchiv von St. Sebald in Nürnberg. Für die Gestattung der Benützung sei auch hier Herrn Kirchenrat Michahelles der ergebenste Dank ausgesprochen.

3) Nach dem ersten Taufbuch von St. Sebald im dortigen Pfarrarchiv. Dieser Sohn dürfte jung verstorben sein, da er sonst doch wohl in dem Testament erwähnt wäre, andere Nachkommen sind urkundlich nicht bezeugt. Unter den Stipendiaten, welche in den Jahren 1563 bis 1634 das Dürer'sche Stipendium genossen, erscheint kein Träger dieses Namens.

4) Die Reverse Müllner's von den genannten Tagen befinden sich im k. Kreisarchiv Nürnberg. Sein daran hängendes Siegel zeigt einen Kentauren mit erhobener Keule in der rechten und einem Schild in der linken Hand. Giebt es wohl Zeichnungen Dürer's, auf welchen sich dieses Siegelbild befindet?

5) Bei Trechsel, Gedächtnis des Nürnbergischen Johannis-Kirch-Hof 1736, pag. 673. Auch sein, von seiner Ehefrau errichtetes Grabdenkmal zeigt obiges Wappenbild

dass Camerarius, einer der eifrigsten Teilnehmer des von Müllner ins Leben gerufenen wissenschaftlichen Kränzchens, mit Dürer eng befreundet war, ist bekannt. So ergiebt sich mühelos eine Verbindung zwischen dem geistvollen Juristen und dem Dürer'schen Hause, welche auch nach dem Tode des Meisters fortdauerte. Vielleicht stand er Frau Agnes bei der Abwickelung der vielfach nach Dürer's Hinscheiden an seine Witwe herangetretenen schwierigen Rechtsgeschäfte — z. B. dem Vorgehen gegen unberechtigten Nachdruck Dürer'scher Werke und Stiche — gleich Camerarius, von dem dies hinreichend bezeugt ist — als Berater zur Seite. Oder sollten etwa er und seine Ehefrau jene »fremden Hauswirte« sein, bei welchen nach dem Berichte Dr. Christoph Scheurl's Frau Agnes am 28. Dezember 1539 verschied[1]).

Aber wie dem auch sein mag und ob neue, urkundliche Zeugnisse hierüber zum Vorschein kommen mögen, die eine, unseres Erachtens wichtigste Thatsache steht schon aus jenem Testamentsfragment fest, *dass zwischen einem Manne, der sich der grössten Wertschätzung seitens seiner Zeitgenossen erfreute*[2]) *und Dürer's Ehefrau eine Verbindung bestand, welche letztere zur Beurkundung herzlicher Dankbarkeit angesichts des Todes veranlasste; nach unserer Ansicht ergänzt dieser Zug in bester Weise das freundliche Bild, welches Thausing uns von der Lebensgefährtin eines der grössten deutschen Männer gezeichnet hat.*

Jetzt erübrigt noch die Erörterung eines Punktes, wie sich nämlich der oben erwähnte, in den Scheurlschen Aufzeichnungen vom Jahre 1542 zu findende Todestag der Wittwe Dürer's (28. Dezember 1539) mit dem Datum unseres Testamentfragmentes »Act. Dinstag nach dem h. Christag Im 1540 jar«, verträgt. Die scheinbare Schwierigkeit der verschiedenen Jahreszahlen verschwindet sogleich, wenn wir uns erinnern, dass man im Nürnberg jener Zeit das neue Jahr nicht mit dem ersten Januar, sondern mit dem 25. Dezember begann. Obiges Datum des Testamentes ist also der 30. Dezember 1539. Die Schwierigkeiten liegen in der Vereinigung der Tagesangaben. Um hier den richtigen Gesichtspunkt zu gewinnen, möge es gestattet sein, etwas näher auf die Formalitäten einzugehen, unter welchen damals ein rechtskräftiges Testament zu stande kam. Einschlägig sind hier die Bestimmungen des Nürnberger Stadtrechts, der sogenannten Reformation vom Jahre 1522, welche vorschrieb, dass das Testament vor zwei Genannten des grösseren Rates[3]) errichtet werden müsse, welche es sofort zu schliessen und vermittelst Aufdrückung ihres Genanntensiegels unter Beifügung ihrer Namen zu beglaubigen hatten. Dann nahm es einer derselben in Verwahrung und brachte es nach dem Tode des Erblassers in die Ratskanzlei, wo es auf Pergament überschrieben und mit dem Stadtsiegel versehen wurde. Die Formel lautete hierbei: Wir Bürgermeister und Rat u. s. w. bekennen, dass uns die unten Bezeichneten, unsere Bürger, ein Testament, das vor ihnen, als Genannten, erzeugt worden ist, auf heut Dato verschlossen und versiegelt übergeben haben nachstehenden Inhalts . . . Es folgte sodann der Wortlaut des Testamentes mit Angabe des Datums der Errichtung (Actum den . . .), die Namen der Zeugen, endlich der Vermerk der Besiegelung mit dem Stadtsiegel und das Datum dieser Besiegelung (Geben u. s. w.). *Es entsteht nun die Frage, ob sich jenes Datum des 30. Dezember 1539 auf den Tag der Testamentserrichtung oder den Tag der Besiegelung bezieht*, beziehungsweise ob Scheurl's Angabe des Todestages einer Korrektur bedarf. Nach dem oben über die verschiedenen Formeln gesagten, mit welchen einerseits das Datum der Errichtung (mit Actum), andererseits das Datum der Besiegelung (mit »Geben«) eingeleitet wird (und dies gilt ausnahmslos für die zahlreichen im K. Kreisarchive Nürnberg verwahrten Testamente jener Zeit) müsste unbedingt das erstere angenommen werden, da das Datum unseres Fragmentes mit »Actum« beginnt; es hätte also Dürer's Witwe den 30. Dezember noch erlebt. Nun haben wir aber leider nicht das Original des auf Pergament ingrossierten und mit dem Stadtsiegel versehenen Testamentes vor uns, sondern nur einen für Verwaltungszwecke der Losungsstube gefertigten Auszug. Diesem hat dann der Abschreiber noch die orientierende Notiz beigefügt: Söllich der Dürerin Testament ist nach dem form vnndter gemainer Stat Nurmberg anhanngender Insigel ausgangen. Act. u. s. w. Es erscheint sehr fraglich, ob ihm bei Niederschrift der letzteren Formel der oben gekennzeichnete Unterschied gegenwärtig war, nach dem Wortlaut ist wohl kaum etwas anderes anzunehmen, als dass er das Datum der *Besiegelung* in der Losungsstube im Auge hatte. Diese Formel lag ihm um so näher, als alle Datumsangaben in jenem Ewiggeltbuche mit »Actum« eingeführt werden. Die Raschheit der Ausfertigung (wenn wir an dem Scheurl'schen Datum festhalten) spricht an und für sich nicht dagegen. Zum Beispiel können wir das Gleiche, allerdings in etwas späterer Zeit beim Tode Christoph Pessler's des Älteren beobachten. Dieser starb am 5. oder 6. Juli 1581, am 7. gleichen Monats wurde er begraben, schon unter dem 8. Juli wird das Testament in der Ratskanzlei abgeschrieben und besiegelt. In anderen Fällen sehen wir drei bis acht Tage zwischen dem Termin des Ablebens und der offiziellen Ausfertigung des letzten Willens verstrichen. Völlige Gewissheit könnte uns freilich nur eine urkundliche Aufzeichnung, beziehungweise die Auffindung des Testamentes selbst [1]) geben.

1) Thausing, I, pag. 154.

2) Vgl. Heerwagen a. a. O.

3) Das Kollegium der »Genannten« war ein Ausschuss der Nürnberger Bürgerschaft, dessen Mitglieder der Rat ernannte. Nur bei ganz besonders wichtigen Angelegenheiten wurde er zur Beratung zusammenberufen, eine bedeutsame Rolle spielte er auch bei der alljährlichen österlichen Ratswahl. Auch der Licentiat Müllner war seit 1527 Genannter des grösseren Rates.

1) Hierzu dürfte freilich wenig Hoffnung sein; die alten Nürnberger Testamente des 16. Jahrhunderts, welche nach der oben geschilderten Beglaubigung durch das Losungsamt ihren endgültigen Platz in der Registratur des Vormundamtes fanden, werden schon 1859 als fehlend bezeichnet. Ein unersetzlicher Verlust für die Nürnberger

Das schon öfter angezogene Grosstotengeläutbuch von St. Sebald bietet für die Bestimmung des Todestages der Witwe Dürer's nur die in ziemlich weiten Grenzen spielende Angabe, dass sich unter den »Von Lucie diss Jahrs bis Reminiscere« (= 13. Dezember 1539 bis 21. Februar 1540) Verstorbenen auch »Agnes Albrecht Dürerin an der Zistelgassen« befand. Das Datum unseres Fragmentes schränkt diesen Spielraum nunmehr urkundlich auf die Tage des 13.[1]) bis 30. Dezember 1539 ein

KUNSTBLÄTTER

Zwei neue Kunstblätter haben wir heute anzuzeigen, die wegen ihrer ungewöhnlichen Grösse weniger als Mappenblätter, denn als Wandschmuck in Frage kommen. Das eine ist eine Originalradierung des trefflichen Friedrich von Schennis. Auf gewaltigem Sitze thront Roma, den Speer in der einen, die Siegesgöttin in der anderen Hand haltend, um sie die feierliche Nachtstille der schweigenden Campagna gebreitet; unter Pinien werden die Ruinen des Forums im Hintergrunde sichtbar. Dem stimmungsvollen Blatte, das ein tiefempfundenes Symbol römischer Sehnsucht und römischer Erinnerung ist, hat der Künstler den bezeichnenden Titel »*Roma memoria aeterna*« gegeben. Die Plattengrösse beträgt 65×76 cm. Schennis' Radierung ist im Verlage von Emil Strauss in Bonn erschienen, auf dessen wertvolle Publikationen wir unseren Leserkreis schon bei Besprechung von Max Röder's römischen Radierungen aufmerksam gemacht haben.

Das andere Blatt, von dem wir heute berichten wollen, ist eine Gabe der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien: *Stuck's Bacchantenzug*, radiert von William Unger (Bildfläche 47×76 cm). Es wird von uns mit um so grösserem Vergnügen empfohlen, weil es zeigt, dass Meister Unger noch immer seine Nadel mit alter Kraft zu führen weiss. Alle Vorzüge Unger'scher Kunst des Nachschaffens, vor allem die Kraft seines glühenden Kolorits, erfüllen auch dieses Kapitalblatt. Trotz aller Fortschritte der Heliogravüre-Tecknik — solche Reproduktionsradierung ist doch eine schöne Sache!

BÜCHERSCHAU

Gartenlaube-Bilderbuch. Der deutschen Jugend gewidmet vom Verlag der Gartenlaube. Ernst Keil's Nachfolger in Leipzig.

Die Gartenlaube ist bereits eine brave Tante von fünfzig Jahren und hat alt und jung Tausende von Geschichten erzählt und Zehntausende von Bildern beschert. Hier schüttelt sie ihren unerschöpflichen Wundersack einmal für die Kleinen gründlich aus und giebt in bunter Reihe Geschichten, Märlein, Gedichtchen, bunte und schwarze Bilder, so vielfältig, so reich an Abwechselung, dass die Kinder lange, lange daran zu zehren haben werden. Die Gartenlaube hat dabei ein altes bewährtes Prinzip: sie hat viel Erfahrung darin, was den Hunderttausenden ihrer grossen und kleinen Freunde Vergnügen bereitet und richtet sich darnach. Ihre alten bewährten Hausmittelchen schlagen doch immer wieder von neuem an und wenn die Augen der Kleinen glänzen, die Wangen glühen, die Herzchen klopfen, so ist sie reich belohnt.

Die Kunst des Jahres. *Deutsche Kunstausstellungen 1902.* Verlagsanstalt F. Bruckmann in München.

Die Redaktion der »Kunst für Alle« hat den hübschen Gedanken gehabt, das grosse Klischeematerial, das sich bei ihr alljährlich durch die Ausstellungsberichte anhäuft, zu einem Album zu vereinigen, das eine bequeme Übersicht über die Produktion des abgelaufenen Jahres bietet. Wer alle die Ausstellungen, die hier behandelt werden, gesehen hat, wird als Stecken seines Erinnerns sich dieses Bandes mit höchstem Nutzen bedienen; wer sie nicht gesehen hat, wird durch die Anhäufung dieser einfarbigen Klichees auf die Dauer etwas ermüdet, da er nicht in der Lage ist, sich wenigstens in der Phantasie den farbigen Eindruck des Originals zu vergegenwärtigen. Die erste Klasse wird vielleicht froh sein, diese Jahresrevue ihrer Eindrücke durch keinen Text unterbrochen zu sehen und wird deshalb diesen Extrakt häufiger zu Rate ziehen, als die ursprüngliche Ausgabe der »Kunst für Alle«. Die zweite Kategorie wird allerdings mit solchem blossen Bildermaterial nicht viel anzufangen wissen.

Jedenfalls ist das Unternehmen, das sich überdies noch durch einen erstaunlich billigen Preis (4.50 Mark für den Band) auszeichnet und vortrefflich gedruckt ist, aller Anerkennung wert und wir würden es sehr gern sehen, wenn es dauernd fortgesetzt würde. Wer sich berufsmässig mit der Geschichte der modernen Kunst befasst, wird sich dies Repertorium nicht entgehen lassen. *G. K.*

NEKROLOGE

In **Budapest** verschied am 30. November der Maler *Alexander Ipoly* (geboren 1858 zu Budapest). Er war Schüler des Franzosen Collin und der Budapester Künstler Lotz und Benczur, malte historische Bilder und Stillleben.

PERSONALIEN

Dr. **R. Kautzsch,** der bisherige Direktor des Deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig, hat einen Ruf als Professor der Kunstgeschichte an die Universität Halle erhalten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Von **neuen Ausgrabungen** wird berichtet: In Pompeji werden unter Leitung von J. Paribeni täglich kleinere Fundstücke ans Licht befördert, die unseren pompejanischen Besitzstand erfreulich ergänzen, so unter anderen ein Mosaik mit der Inschrift »havetis intro«, die sozusagen ein Pendant zu dem allbekannten »cave canem« bilden könnte. — Auf der Insel Kos wird die Ausgrabung des Asklepios-Tempels durch Rudolf Herzog eifrig gefördert. Die blossgelegten Stücke sollen eine Rekonstruktion ermöglichen.

DENKMÄLER

Die Stadt Wien hat zum Andenken an Viktor Tilgner einen zierlichen **Tilgnerbrunnen** gestiftet, der soeben enthüllt worden ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die **Berliner Gemäldegalerie** ist wieder um ein wertvolles Stück bereichert worden, das zunächst durch sein bedeutendes Ausmass imponiert: es hat 3,5 Meter in der Breite bei 2 Meter Höhe; es ist eine *Bekehrung des Paulus von Rubens.* Für den Ankauf des Werkes war, abgesehen von seiner Qualität, der Wunsch massgebend, für den Rubenssaal des Kaiser Friedrich-Museums ein grosses dekoratives Mittelstück zu besitzen, das überdies

---

Kunst- und Familiengeschichte! Unter solchen Umständen wären wir für einen urkundlichen Beleg der Notiz Mayer's, wonach die Errichtung des Testamentes am 22. Oktober 1538 erfolgte, besonders dankbar. Ausgeschlossen wäre dies ja nach den obigen Ausführungen durchaus nicht.

1) Bezw. 12. Die Bestattung erfolgte gewöhnlich schon am nächsten Tage.

den Berlinern den grossen Vlamen von einer hier noch nicht vertretenen Seite zeigt. Das ungemein reichbewegte Bild erinnert auf den ersten Blick an die Münchner Löwenjagd und scheint aus derselben Epoche des Meisters (1617) zu stammen. Besonders prächtig ist der gewaltige Schimmel, der im Vordergrunde niedergebrochen ist. Das Bild befand sich bis vor kurzem in der Galerie der Familie Miler zu Leigh Court in England.

In **Düsseldorf** plant man für das Jahr 1904 eine grosse internationale Kunstausstellung und ausserdem eine kunsthistorische Ausstellung aus rheinischem Privatbesitze.

Im Walraff-Richartz-Museum in Köln ist eine **Chodowiecki-Ausstellung** von 200 Blättern eröffnet worden.

Kunstausstellungen in Budapest. Der Budapester Kunstverein »Nemzeti Szalón« veranstaltete eine interessante Ausstellung von den gesammelten Ölgemälden des leider zu früh verstorbenen ungarischen Malers Ladislaus von Paál (geboren 1846, gestorben 1879). Ein robustes Talent gleich Munkácsy, wanderte er nach seinen Wiener Lehrjahren nach Düsseldorf, von da nach Paris und Barbizon, wo er eines der thätigsten Mitglieder der kleinen Künstlergemeinde war. Mit Daubigny, Dupré u. s. w. eng befreundet, malte er oft dieselben Sujets, welche dann von Pariser Kunsthändlern ohne sein Wissen unter französischer Signatur in Handel kamen. Ein Unfall brachte den erst Dreiunddreissigjährigen ins Grab, bevor er noch sein überaus kräftiges Talent entwickeln konnte. Seine Arbeiten waren in Künstlerkreisen (Mesdag, Munkácsy) weit mehr geschätzt als in dem damals mit Barbizoner Arbeiten überfluteten Pariser Publikum. Fast alle seine Gemälde, welche Professor Lázár für den »Salon« gesammelt, sind südungarische und Barbizoner Landschaften. Man gewinnt aus den 47 Nummern der Ausstellung ein gutes Bild seiner Entwickelung. Kurz vor seinem Tode raffte er seine Kräfte zu den besten Leistungen zusammen. Diese Gemälde zeigen ein überaus lebhaftes, kräftiges Talent, breiten, zusammenfassenden Pinselzug, ein unstetes Streben, feine Stimmungstöne kurz, bündig und kräftig vorzutragen. Für die ungarische Kunst ist er von hoher Bedeutung als Repräsentant jener kleinen Künstlerschar, welche sich in Frankreich mutig und den Verhältnissen trotzend den grossen modernen Strömungen anschloss. Die besten seiner hier ausgestellten Werke werden vom ungarischen Staate angekauft werden.

Die Winterausstellung des »Landesvereins für bildende Künste« zu Budapest ist diesmal reich beschickt: der Katalog weist 700 Nummern auf. Das Gesamtbild verrät den vollständigen Sieg der jüngeren Generation. Nach vielem Ringen eine Klärung. Die besten Kräfte, wie Ferenczy, Fényes, Mednyánszky, Szinyei-Merse, Kernstock, Magyar, Márk, Kries, die Bildhauer Telcs und Ligeti, die Architekten Vágó zeigen jetzt nach vielen Experimenten reife Arbeit. Die Malerei bekommt einen heimischen Accent, da die jüngste Generation sich ganz in heimischem Milieu entwickelt. Einige Künstlerkolonien in ungarischen Provinzstädten und Flecken (Nagybánya, Szolnok, Dömös, die Umgebung des Balaton) tragen dazu bei. Man wird hier Augenzeuge eines nicht uninteressanten Werdeprozesses, der eigentlichen Entdeckung und malerischen Verwertung des heimischen Milieus und der heimischen Psyche. Es beginnt natürlich mit dem reinen Naturalismus, dem spürenden, suchenden Element. In dieser Art geht Adolf Fényes, Béla Grünvald, Karl Kernstock voran. Andere suchen Erlebtes und Erschautes stilistisch zu gestalten, verarbeiten all diese Impressionen je nach persönlicher Eigenart, wie Ladislaus Mednyánszky, Gustav Magyar, Karl Ferenczy, Joseph Rippl-Rónai. Ersterer kann wohl heute als führende Persönlichkeit betrachtet werden, ein Zauberer feiner Töne und Farben. Den Tonwert ganz auszubeuten ist Ferenczy's Art. Seine Porträts reden die leise Sprache der Eleganz.

VOM KUNSTMARKT

Bei der **Auktion Brunswick,** über die wir an anderer Stelle noch ausführlich berichten werden, kam auch eine aller Beschreibung nach ganz entzückende, *Marmorfigur* eines nackten Mädchens *von Hans Gasser* unter den Hammer. Sie ging für den erstaunlich niedrigen Preis von 2415 Kronen an einen Wiener Sammler fort. Gasser ist, wie wir hier erinnern wollen, der Meister des berühmten Donauweibchens im Wiener Stadtparke. Er lebte von 1817—1868; über seine merkwürdigen Lebensschicksale berichtet Hevesi in seiner soeben erschienenen Geschichte der Österreichischen Kunst im 19. Jahrhundert allerlei Lesenswertes.

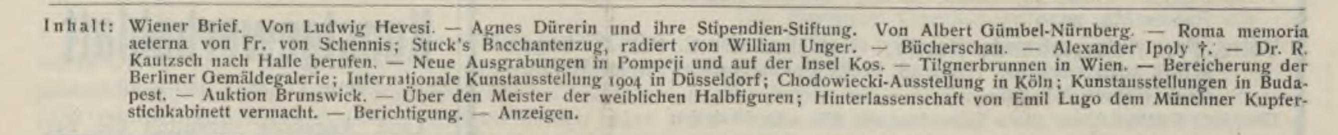
VERMISCHTES

Über den Meister der weiblichen Halbfiguren hat Th. von Frimmel in der Nr. 256 der Beilage zur »Allg. Ztg.« eine bemerkenswerte Studie veröffentlicht. Der bewährte Kunstkenner bietet aus dem reichen Schatze seiner Notizen wichtige Nachweise und bekämpft mit gewichtigen Gründen die Ansicht Dr. Wickhoff's, dass der Meister mit François Clouet identisch sei.

Der vor wenigen Monaten verstorbene Maler **Emil Lugo** hat seine ganze Hinterlassenschaft an Zeichnungen, Aquarellen und Lithographien dem Münchner Kupferstichkabinett vermacht.

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

In P. J. Rée's Nürnberger Brief der letzten Nummer sind zwei Namen verdruckt: Auf der ersten Spalte war der Bürgermeister Schulz, statt *Schuh* genannt, gegen Schluss die Tochter des Geheimrats Otzen als Frau Höhn, statt Frau *Köhn* bezeichnet.



Inhalt: Wiener Brief. Von Ludwig Hevesi. — Agnes Dürerin und ihre Stipendien-Stiftung. Von Albert Gümbel-Nürnberg. — Roma memoria aeterna von Fr. von Schennis; Stuck's Bacchantenzug, radiert von William Unger. — Bücherschau. — Alexander Ipoly †. — Dr. R. Kautzsch nach Halle berufen. — Neue Ausgrabungen in Pompeji und auf der Insel Kos. — Tilgnerbrunnen in Wien. — Bereicherung der Berliner Gemäldegalerie; Internationale Kunstausstellung 1904 in Düsseldorf; Chodowiecki-Ausstellung in Köln; Kunstausstellungen in Budapest. — Auktion Brunswick. — Über den Meister der weiblichen Halbfiguren; Hinterlassenschaft von Emil Lugo dem Münchner Kupferstichkabinett vermacht. — Berichtigung. — Anzeigen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 10. 24. Dezember

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FLORENTINER NEUIGKEITEN

Aus dem Bargello ist allerlei zu melden. Supino, der feinsinnige Kenner italienischer Kunst, sucht nach besten Kräften den Bestand der Sammlungen zu vermehren und in der Aufstellung, soweit es der Mangel an Raum ermöglicht, dem guten Geschmack die Führerrolle zuzuerteilen. Letzthin hat er ein schönes, für diese Skulpturensammlung besonders wertvolles Stück erwerben können. Es ist das Fragment eines grösseren Ganzen, einer Kanzel oder eines Weihwasserbeckens, eine Säule mit den Gestalten dreier Jünglinge, Ministranten, die dem Kult bestimmte Gerätschaften tragen. Mit den Schultern sind sie einander verbunden, sonst jede für sich; zwischen den Hinterköpfen ist ein Kapitäl sichtbar. Die Köpfe, leider nicht ganz frei von Beschädigung, sind anmutig beseelt, in allen Einzelheiten mit feinem Gefühl für das Wesentliche behandelt. Das Werk, früher bei Bardini, stammt aus Bologna. Supino denkt an Fra Guglielmo; mir scheint es an Qualität diesem überlegen. Jedenfalls repräsentiert es in der Sammlung die Pisanoschule aufs beste.

Das Werk hat seinen Platz in dem Michelangelosaal des Erdgeschosses gefunden. Hier hat Supino eine bedeutsame Änderung vorgenommen. Michelangelo's Bacchus ist an die seinem früheren Standort gegenüberliegende Wand gerückt und auf ein drehbares Postament gestellt worden. Nun kann man das unbegreiflich vollkommene Jugendwerk auch von der Rückseite betrachten, was ja früher nicht möglich war; man gewinnt ganz neue Eindrücke von der Statue; die hohe Vollendung der Rückenpartie weckt staunende Bewunderung vor dem Können eines Menschen, der doch eben erst seine Laufbahn begonnen. Man begreift hier, wie diese Statue den »David« präludiert.

Dass bei der Neuaufstellung das Feigenblatt gefallen ist, wird allgemein als höchst erfreuliches Novum in Florenz begrüsst werden.

Dem Bacchus gegenüber hat jetzt der »David« (früher als Apollo gedeutet) seine Aufstellung gefunden, der früher so vereinsamt im zweiten Stock stand. So umschliesst jetzt dieser Saal alle Werke Michelangelo's, die der Bargello sein Eigen nennt, mit Ausnahme der wegen ihrer Grösse in den verhältnismässig kleinen Raum nicht zu bannenden Skulpturen: des sterbenden Adonis und des »Sieges«.

In den Räumen des zweiten Stockes musste mancherlei geändert werden, weil die Skulpturen aus Santa Maria Nuova unterzubringen waren. Sie haben in dem kleineren Eingangsraum an den beiden Wänden neben den Fenstern ihre Stelle gefunden. Für Verrocchio's Terrakottamadonna hätte man wohl etwas unbeengteren Raum gewünscht; schon deshalb, damit eine isolierte Aufstellung die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese hübsche Darstellung der Madonnengruppe aus der zweiten Hälfte des Quattrocento lenkte.

Der grosse Raum der Marmorskulpturen hat durch Änderungen ausserordentlich gewonnen. Er macht jetzt einen festlichen, höchst reizvollen Eindruck. Neu hier aufgestellt ist das Marmorrelief mit dem Tod der Tornabuoni (früher im Nebenzimmer). In die Mitte der Hauptwand hat Supino die zwei unvollendeten Reliefs von Luca della Robbia gebracht und damit diese beiden Werke, die am reinsten von allen Quattrocentoskulpturen griechischen Geist offenbaren, in die ihnen gebührende Beachtung gerückt.

Alles in allem: viel Erfreuliches; besonders erfreulich, dass man stets die Hand eines Mannes spürt, der unter gegebenen, nicht immer günstigen Bedingungen die geschmackvollste Lösung zu finden weiss.

Aus dem archäologischen Museum kommt die erfreuliche Meldung, dass es gelungen ist, die Françoisvase, die durch einen unbotmässigen Aufseher vor mehr als zwei Jahren zertrümmert wurde, wiederherzustellen. Der Direktor der Sammlung hat in der Zeitschrift »Atene e Roma« vom Oktober darüber Bericht erstattet. Der Restaurator der Vase, Pietro Zei, ist übrigens jetzt berufen, ein anderes in Stücke gebrochenes Kunstwerk wieder zusammenzusetzen, Sansovino's Madonnenstatue, die beim Einsturz des Campanile von San Marco zerbrach.

Auch sonst kann man mit Genugthuung beobachten, dass für die Monumente der Stadt gesorgt wird, nicht nur für die Erhaltung, sondern auch für ihre Wiederherstellung in den ursprünglichen Zustand. Einige Beispiele. Das Kloster neben San Miniato ist an der Fassade von Gerüsten verstellt. Man kann aber sehen, was geschieht: die herrlichen gotischen Fenster, die zugemauert waren, werden wieder geöffnet und damit dem Gebäude der alte, harmonische Anblick wiedergegeben. Im Mediceerpalast der alten Via larga — jetzt sagt man Palazzo Riccardi und die Strasse heisst Via Cavour — wird im Hof gearbeitet und die schöne alte Sgraffitodekoration wird bald wieder der Architektur zum Schmuck gereichen. Im Hof von San Lorenzo lagern grosse, zugerichtete Architekturteile am pietra serena; mit ihnen soll die Treppe zur Laurenziana, Michelangelo's Schöpfung, endlich fertiggestellt werden. Man sieht aus diesen Beispielen, dass es an Aktivität nicht fehlt.

Von einer bedeutsamen Erwerbung der Uffizien wird hoffentlich binnen kurzem berichtet werden können.

Die Firma Brogi, die in der jüngsten Zeit wieder eine sehr rege Thätigkeit entfaltet und Vorzügliches in der Wiedergabe von Skulpturen zur Schau bringt, bereitet jetzt Kataloge von allen ihren photographischen Aufnahmen vor. Ein vorläufiger Auszug, die mehr für das grosse Publikum berechneten Werke umschliessend, ist bereits

erschienen; der Katalog der Aufnahmen nach Fresken und Gemälden wird in etwa einem Monat ausgegeben. Mit Freuden ist zu beobachten, dass manche Werke darin begriffen sind, die gar nicht oder nur in ungenügenden Aufnahmen vorhanden waren. Es seien unter anderen hervorgehoben: die Bilder Moretto's von der Centenarausstellung in Brescia 1898, Masolino's Fresken in Castiglione d'Olona, aus Florenz Rosselli's Fresko in Sant' Ambrogio, das Abendmahl von Franciabigio im ehemaligen Kloster S. Maria de' Candeli, die Fresken in San Martino, Neri dei Bicci's Hauptwerk, das Fresko in San Pancrazio, einige Werke in Privatbesitz, Werke in der Umgebung von Florenz. Kirchen und Sammlungen von Genua sind gut vertreten, sehr reich ist die Auswahl aus der Brera in Mailand und der Neapolitaner Galerie. So stellt uns dieser Katalog eine wertvolle Bereicherung des kunsthistorischen Anschauungsmaterials in nahe Aussicht. Als nachahmenswerte Neuerung ist hervorzuheben, dass bei den in öffentlichen Sammlungen bewahrten Bildern jedesmal die Nummer des offiziellen Kataloges beigefügt ist, wodurch die Identifizierung wesentlich erleichtert wird. *G. Gr.*

PARISER BRIEF

In meinem letzten Briefe habe ich das neue Malverfahren Raffaelli's erwähnt, wonach mit festen Ölfarben gearbeitet wird. Um diese Farben in die Werkstätten der Pariser Künstler einzuführen und für seine neue Technik Propaganda zu machen, hat Raffaelli mit einigen anderen Malern bei dem Kunsthändler Durand-Ruel eine Ausstellung veranstaltet, worin nahezu hundert mit den Farben Raffaelli's gemalte Bilder gezeigt werden. Ausser Raffaelli selber, der natürlich am stärksten vertreten ist, sind hier Thaulow, Besnard, Chéret, Prouvet, Steinlen, Regamey und einige andere Künstler beteiligt. Raffaelli schickt dem Katalog ein Vorwort voraus, worin er die Vorteile seiner Farben erklärt. Er führt aus, dass in unserer Zeit, wo es auf das schnelle Festhalten vorüberhuschender Eindrücke und Sensationen ankomme, die Ölmalerei grosse Nachteile biete, indem das Mischen der Farben auf der Palette, das Wechseln der Pinsel u. s. w. die Arbeit sehr verzögere. Der Maler brauche also ein unmittelbareres und schnelleres Werkzeug und dies habe er in seinen trockenen Ölfarben gefunden. Diese Farben, von denen einige Pakete in der Ausstellung gezeigt werden, unterscheiden sich nur durch ihr fettes und speckiges Aussehen von den gewöhnlichen Pastellfarben und wenn man die ausgestellten Bilder betrachtet, könnte man sich auch in einer Sammlung von Pastellen glauben. In der That prophezeit Raffaelli in seinem Vorworte nicht nur das Verschwinden der Ölfarben, sondern auch die Verdrängung der jetzigen Pastellstäbchen[1]).

Nach genauer Prüfung des ausgestellten Resultates bin ich mehr dazu geneigt, ein Verschwinden des bisherigen Pastells als das der bisherigen flüssigen Ölfarben zu erwarten und auch in diesem Punkte habe ich meine Zweifel. Vielleicht ist es nur, weil die ausstellenden Künstler noch nicht ordentlich mit der neuen Methode vertraut sind, dass fast alle ausgestellten Gemälde wie Pastelle aussehen. Sie sehen wie Pastelle aus, haben aber doch nicht das zarte, ätherische, an Schmetterlingsstaub und Blumenduft erinnernde Merkmal, das den ganz besonderen Reiz des Pastelles ausmacht. Das neue Verfahren giebt uns vielmehr ein Mittelding zwischen der bisherigen Ölmalerei und dem Pastell. Der Maler benutzt die festen Ölfarbenstäbchen genau wie die Pastellstäbchen, das in ihnen enthaltene Öl aber bewirkt, dass das Bild nicht den feinen trockenen Staub des Pastelles, sondern den speckigen Glanz des Ölgemäldes erhält. Dieser Glanz entspricht aber auch wieder nicht ganz dem Spiegel des bisherigen Ölgemäldes, er ist weit stumpfer und matter als bei diesem. Raffaelli's trockene Ölfarben geben also weder ein Ölgemälde im bisherigen Sinne, noch ein Pastell.

Die Vorteile des neuen Verfahrens lassen sich nicht leugnen: bei der gewöhnlichen Olmalerei mischt man den Farben weit mehr Öl bei, als eigentlich nötig ist und Raffaelli behauptet, dieser Überschuss von Öl sei an dem Braun- und Schwarzwerden der Farben schuld; sodann nimmt das Mischen der Farben auf der Palette und das ganze umständliche Arbeiten mit den Pinseln viel Zeit weg, die bei den festen Farbenstäbchen gespart wird; vor den Pastellen hat die neue Methode den Vorteil voraus, dass ihre Farben dauern und halten, während sich bei einem Pastell bei jeder Bewegung des Bildes ein feiner Farbenstaub ablöst, so dass bei einer nicht sehr sorgfältigen Behandlung ein Pastell zu keinem hohen Alter gelangen kann; auch ist bei der neuen Methode die bei den Pastellen beständig drohende Gefahr der Feuchtigkeit und der dadurch entstehenden Pilze in der Farbe vermieden.

Alles dies lässt sich nicht in Abrede stellen, wohl aber muss gesagt werden, dass bei Raffaelli's neuem Verfahren das Resultat weder den bisherigen Ölgemälden noch den bisherigen Pastellen gleicht und dass deshalb ein Verschwinden beider alter Methoden kaum ernstlich zu erwarten ist. Dem Verfahren Raffaelli's werden sich vornehmlich solche Künstler zuwenden, die schon vorher auf das Mischen der Farben auf der Palette mehr oder weniger verzichtet hatten, also die Impressionisten, die Leute, die mit kleinen Pünktchen unvermischter Farben arbeiteten. Diese Leute haben allerdings die flüssigen Ölfarben nicht nötig und für sie wird die neue Erfindung von grossem Nutzen sein, denn natürlich ist es viel einfacher, die Farben einfach in die Finger zu nehmen und direkt auf die Leinwand zu übertragen, als sie erst auf der Palette auszuquetschen, Öl dazuzugeben und schliesslich die Sache mit dem Pinsel auf die Leinwand zu bringen. Wer aber bisher mit Farbenmischungen arbeitete und nicht wie die Pointillisten unvermischte Farbenflecken auf der Leinwand nebeneinandersetzte, wird sich schwerlich mit der neuen Methode befreunden können. Das Mischen ist allerdings auch bei der neuen Methode möglich: einer der Aussteller, der Maler Louis Legrand, dessen Bilder sich dadurch auszeichnen, dass er recht eigentlich in der Farbe modelliert und sie in zolldicken Schichten aufträgt, hat mit den Raffaelli'schen Farben genau die nämlichen Wirkungen erzielt wie früher mit den gewöhnlichen flüssigen Ölfarben. Er schmiert ein ganzes Stäbchen auf die Leinwand und knetet es dann mit den Fingern zurecht. Indem er dann Schichten verschiedener Farben übereinander schmiert, erreicht er die gewünschten Nüancen so gut wie auf der Palette, wenn auch mit einem grösseren Aufwande von Material. Die von Raffaelli prophezeite Revolution in der Malerei wird durch dieses neue Verfahren wohl kaum bewirkt werden, aber es ist wahrscheinlich, dass wir in Zukunft neben der bisherigen Ölmalerei und neben dem Pastell das Raffaelli'sche Ölpastell als besondere Technik der Malerei sehen werden.

Bei dem Kunsthändler Bernheim hat der Landschafter Trouillebert einige fünzig Olgemälde ausgestellt. Trouillebert ist vor einigen zwanzig Jahren dadurch berühmt geworden, dass eines seiner Bilder von einem Kunsthändler mit der Unterschrift Corot's versehen und nun als ein vorzüglicher und unverkennbarer Corot für einen Riesenpreis verkauft wurde. Trouillebert selbst konnte nichts für diesen

1) In Deutschland werden die Raffaelli'schen Farben von Dr. Fr. Schoenfeld & Co in Düsseldorf hergestellt.

Betrug, aber seither haftet ihm etwas der Fluch der Lächerlichkeit an und obgleich er genau so malt wie Corot, erzielen seine Bilder nur geringe Preise. Seine gegenwärtige Ausstellung zeigt wieder, was wir schon lange wissen, dass er nämlich nicht die geringste selbständige Eigenart besitzt, sondern ganz und gar in der Haut Corot's verschwindet. Jedes einzelne seiner bei Bernheim gezeigten Bilder könnte den Namen Corot tragen und würde niemals von einem Kenner angezweifelt werden. Wäre Trouillebert kein ehrlicher Mann und kein stolzer Künstler, der seinen eigenen Namen zur Anerkennung bringen will, so hätte er durch die Fabrikation falscher Corot's Hunderttausende verdienen können. Immerhin wirft es ein bezeichnendes Licht auf das kaufende Publikum, dass diese Bilder, deren jedes zehntausend Franken wert wäre, wenn es den Namen Corot trüge, für wenige hundert Franken verkauft werden, weil auf ihnen Trouillebert steht. Die Käufer bezahlen eben nicht das Kunstwerk, sondern seine Unterschrift.

Die vorjährige Kunstrede des deutschen Kaisers scheint doch einen ganz gewaltigen Eindruck auf die Franzosen gemacht zu haben. Die Monatsschrift »Mercure de France« hat eine Enquête über den deutschen Einfluss auf das französische Geistesleben im 19. Jahrhundert veranstaltet, und sämtliche Künstler, die geantwortet haben, beziehen sich in ihren Antworten auf die vielbesprochene Kunstrede des deutschen Kaisers. Dass sie sich mit den Ansichten Wilhelm's II. nicht einverstanden erklären, liegt auf der Hand. Bartholomé, der Schöpfer des herrlichen Totenmals auf dem Père-Lachaise, geht mit dem Kaiser sehr streng ins Gericht, indem er ihm einfach jegliches Kunstverständnis abspricht. Andere Künstler sind nicht ganz so herb in der Form, sagen aber im Grunde das nämliche, und jeder von ihnen behauptet zum Schlusse ungefähr dasselbe von Frankreich, was der deutsche Kaiser von Deutschland oder vielmehr von Berlin gesagt hat. Vermutlich haben die Leute, die Paris für den Brennpunkt künstlerischen Schaffens erklären, nicht ganz Unrecht, aber französische Künstler, die von der deutschen Kunst nur das kennen, was man ihnen hier in Paris zeigt, also so gut wie nichts, sollten doch mit ihrem vernichtenden Urteil etwas vorsichtiger sein, zumal in einem Augenblicke, wo sie die nämliche Unkenntnis der französischen Kunst bei einem Ausländer verdammen. Die richtigsten Sätze hat bei dieser Gelegenheit der Kunstschriftsteller Octave Uzanne geschrieben, der wirklich Deutschland und die Deutschen zu kennen scheint, indem er sagt: »Ich glaube nicht an die Vorherrschaft Deutschlands auf dem Gebiete der Kunst, aber trotzdem hat meines Erachtens der deutsche Kaiser ganz recht, sich so zu stellen, als ob er daran glaubte. Denn die Deutschen sind bescheidene und furchtsame Menschen, die kein Selbstvertrauen haben, die gerne ihre eigene Schwerfälligkeit verspotten, und die in einer Weise, die uns fast unglaublich vorkommt, die französische Vortrefflichkeit auf den Gebieten der Kunst und der Litteratur loben und preisen. Der deutsche Kaiser hat recht, wenn er diesen Leuten etwas nationale Eitelkeit einzuflössen sucht.«

Endlich ist das neue Museum der Stadt Paris, das man in dem kleinen Kunstpalast der letzten Weltausstellung eingerichtet hat, dem Publikum eröffnet worden. Damit erhält man nach langem, durch die vorausgeschickte Reklame unleidlich gemachtem Warten einen Einblick in die vielgepriesenen Schätze der Sammlung Dutuit. Und da kann man sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass die Lobredner den Bogen etwas gar zu scharf gespannt haben. Das beste an der Sammlung ist das fast vollständige Radierwerk Rembrandt's, das mindestens ebenso vollständig im Kupferstichkabinett der Nationalbibliothek aufbewahrt wird, für Paris also keine neue Erwerbung bedeutet. Von Malern sind eigentlich nur holländische Kleinmeister vertreten, darunter Brouwer, Terborch, van Goyen mit sehr guten Sachen. Auch ein kleines Ölgemälde von Rembrandt ist in der Sammlung: das Bildnis eines Mannes in orientalischer Kleidung, der in der linken Hand einen hohen Stock hält, und vor dem ein Pudel sitzt. Sonst sind von Malern nur einige Franzosen aus der Rokokozeit vertreten, besonders Pater und Audran. Auch von dem Deutschen Hackert, dessen Lebensbeschreibung Goethe herausgegeben hat, ist eine Landschaft da. Besser und reichhaltiger als die Ölgemälde sind die Zeichnungen, darunter mehrere Rembrandts, ein verdächtig ängstlich und behutsam hingestrichener Lukas van Leyden, viele holländische Kleinmeister und Franzosen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Indessen ist hier nichts, was im Louvre fehlte, und man kann sagen, dass man im Louvre jeden einzelnen Künstler hundertmal besser vertreten findet, als in der Sammlung Dutuit.

Der übrige Inhalt der Sammlung übersteigt keineswegs das Mass einer mit Verständnis und Geld zusammengebrachten Privatsammlung und verdient kein überschwengliches Lob. Hier und da macht sie den Eindruck einer weniger mit Methode als durch Zufall zusammengekommenen Kollektion. Es giebt da orientalische Fayencen, italienische Gläser, Schmelzarbeiten von Limoges, Tanagrafigürchen, antike Bronzen, Möbel aus dem 17. und 18. Jahrhundert, römische Münzen, Medaillen aus der Renaissance, Gobelins und was immer einen Sammler reizen kann, aber auf keinem dieser Gebiete wird uns irgend etwas Neues oder besonders Wichtiges und Schönes gebracht, und nirgends ist die Sammlung zu solcher Vollständigkeit gediehen, wie bei den Radierungen Rembrandt's. Alles in allem gewinnt man die Überzeugung, dass Herr Cain, der Direktor der städtischen Museen, den Wert dieser Sammlung ungemein übertrieben hat. Ich glaube nicht, dass sich hier auch nur ein einziges Stück befindet, das man in den anderen Museen und Sammlungen in Paris nicht besser oder mindestens ebensogut finden könnte.

Dagegen ist der Teil des neuen Museums, von dem man bisher gar nicht gesprochen hat, überaus interessant. Die Stadt hat aus ihrem Besitze einige hundert Gemälde hergegeben, die im kleinen Palaste Platz gefunden haben. Darunter sind ganz vorzügliche Arbeiten unserer besten zeitgenössischen Künstler. Die Skulptur ist nicht so gut vertreten, aber die moderne Malerei enthält ganz ausgezeichnete Sachen, und fast möchte ich sagen, dass man die Leute, auf die es wirklich ankommt, hier besser studieren kann als im Luxembourg. Jedenfalls gewinnt man die Überzeugung, dass die Stadt mit weit mehr Verständnis einkauft als der Staat, der sich bei seinen Bestellungen und Einkäufen mit Vorliebe an die Vertreter der akademischen Professorenkunst wendet. Das neue Museum besitzt einen der besten und schönsten Henner, zwei nackte Nymphen an einem stillen Weiher im Waldesdunkel, von der Dezennale der letzten Weltausstellung wohlbekannt; drei herrliche, ebenfalls auf dieser Weltausstellung erschienene Daumier's: die Schachspieler, den stehenden Liebhaber der Kupferstiche und drei Köpfe von Liebhabern, ausserdem ein Aquarell: bettelnde Strassenmusikanten; mehrere Bilder von Roll, darunter eines seiner schönsten, das Fest im Grünen, wo die jungen Frauen im Grase lagern; einen der charaktervollsten Neuville: der Kampf um den Kalkofen; einen wunderbaren Fantin-Latour: die Versuchung des heiligen Antonius, eines der musikalischsten und harmonischsten Blätter dieses feinen Meisters; einen der besten Pointelins: einsame braune Landschaft, ein zerzauster Baum, eine silberne Wasserlache; von Cottet ist hier der charaktervolle Kirchgang: die durch die braune Landschaft hinschreitenden, in unförmliche schwarze Mäntel gehüllten

Bäuerinnen; von Lucien Simon die famosen barmherzigen Schwestern aus dem diesjährigen Salon; Puvis de Chavannes ist mit zahlreichen Skizzen und Zeichnungen vertreten, Marie Baschkirtseff mit dem Porträt eines jungen Mädchens, Jean Veber mit seinen gemütlichen und humoristischen »drei Freunden«, ebenfalls aus dem letzten Salon, Blanche mit dem vor einem Jahre ausgestellten famosen Bildnisse des Plakatmalers Chéret, Désiré Lukas mit einem Fischerinterieur, Gagliardini mit zwei sonnigen Strassenbildern aus der Provence, Aman-Jean mit einem jungen Mädchen in rotem Kleid, der einstige Gründer des Salons der Rosenkreuzer Armand Point mit vielen Zeichnungen und einem grossen dekorativen Gemälde Apollo's und der Musen. Das Gute an dieser Sammlung ist, dass alle vertretenen Künstler Werke hier haben, welche die Eigenart ihres Urhebers vorzüglich kennzeichnen, und dass die wirklich vortefflichen Arbeiten bei weitem zahlreicher sind als die Mittelware. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

BÜCHERSCHAU

Ulbrich, Anton, *Die Wallfahrtskirche in Heilige-Linde.* Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts in Ostpreussen (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 29). Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. 94 Seiten mit 6 Lichtdrucktafeln, 8°. 7 M.

Die Wallfahrtskirche in Heilige-Linde, etwa 80 Kilometer südöstlich von Königsberg in Ostpreussen gelegen, wurde Ende des 17. Jahrhunderts von den Jesuiten erbaut und Anfang des 18. Jahrhunderts ausgeschmückt. Sie wird von Dr. Anton Ulbrich, einem kunstgeschichtlich geschulten Architekten, in dem oben bezeichneten Buche genau beschrieben und in ihrer Bedeutung als »das prächtigste kirchliche Bauwerk des 17. und 18. Jahrhunderts in Ostpreussen« eingehend gewürdigt, wobei wir wiederholt Ausblicke auf die Barockkunst auch im übrigen Ostpreussen erhalten. Es wäre zu wünschen, dass wir für das hier behandelte Zeitalter häufiger als bisher kunstgeschichtliche Einzeluntersuchungen erhielten, die so sorgfältig und umsichtig verfasst und so klar und gemeinverständlich geschrieben sind, wie das vorliegende Buch. Im einzelnen sind mir verschiedene kleine Versehen aufgefallen (z. B. Seite 26, Zeile 13, ferner 54_{5}, 56_{28}, 64_{28}, 81_{4}, 90_{21}, u. a.), die jedoch den Gesamtwert nicht wesentlich zu beeinträchtigen vermögen; wichtiger ist, dass Wölfflin's Arbeit über die Anfänge des römischen Barocks von dem Verfasser nicht berücksichtigt ist. Die Absicht Ulbrich's, seine Untersuchungen auch auf die sonstigen künstlerischen Erzeugnisse des Barockstils in Ostpreussen auszudehnen, ist mit Freude zu begrüssen; ich bin überzeugt, dass hierbei in erhöhtem Maasse die wichtigeren Denkmäler Deutschlands, Italiens und Frankreichs zum Vergleich herangezogen werden. *H. E.*

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von *Paul Clemen.* Band V. Heft 1. Die Kreise Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth, bearbeitet von *Edmund Renard.* Düsseldorf 1900. 135 Seiten mit 6 Tafeln und 74 Abbildungen im Text. — Heft 2. Kreis Mülheim am Rhein, in Verbindung mit *Edmund Renard* bearbeitet von *Paul Clemen.* Düsseldorf 1901. 160 Seiten mit 12 Tafeln und 92 Abbildungen im Text.

Das glänzende Denkmälerwerk der Rheinprovinz, das seinen Bearbeitern und seinen Auftraggebern, besonders aber seinem unermüdlichen obersten Leiter, Herrn Professor Dr. Clemen in Bonn, hohe Ehre bereitet, enthält in seinen neuesten Heften an wichtigeren Kunstwerken u. a. die Schlösser Ehreshoven, Gimborn und Homburg, das gotische Chorgestühl in Marienheide, die romanischen Kirchen in Morsbach und Wipperfürth, vor allem aber die herrliche Abteikirche in Altenberg, das schöne Schloss in Bensberg und die reiche Sammlung frühmittelalterlicher Kunstwerke des Grafen Fürstenberg-Stammheim. Es kann nur immer und immer wieder als im grossen und ganzen vorbildlich auch anderen Provinzen oder Staaten empfohlen werden. *H. E.*

Geschichte der christlichen Kunst von Dr. *Eugen Gradmann.* Herausgegeben vom Calwer Verlagsverein. Mit 320 Abbildungen. Calw und Stuttgart, Verlag der Vereinsbuchhandlung, 1902.

Eine Geschichte der christlichen Kunst will dieses Buch bieten, nicht eine allgemeine Kunstgeschichte der christlichen Zeit und Welt; es will den kirchlichen Anschauungen und Einrichtungen, die für die Entwickelung der Kunst bestimmend gewesen sind, eine grössere Aufmerksamkeit schenken, als es gewöhnlich geschieht. Der frühchristlichen Kunst ist deshalb auch ein grösserer Raum bewilligt als sonst üblich und die Ikonographie und Symbolik eingehend berücksichtigt. Neben der Betrachtung der Kunstdenkmäler schliesst sich diese Kunstgeschichte eng an die Kirchengeschichte an und noch mehr an die Altertumskunde. Die kirchlichen Bauformen und Geräte werden aus den Bedürfnissen des Gottesdienstes erklärt; die Bildwerke, vor allem die Andachtsbilder und der Gräberschmuck, aus den religiösen Idealen und Stimmungen; der Bilderkreis wird eingehend erörtert und die Typen und Kunstvorstellungen überhaupt, womöglich auf ihre littararischen Quellen zurückgeführt. Das Typische erhält einen breiteren Platz als das Individuelle, wenn auch Interessante, die Künstlerbiographie tritt zurück, desgleichen die Stilformenlehre.

Der Stoff teilt sich in drei Bücher: Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Die altchristliche oder urchristliche Kunst ist streng geschieden von der byzantischen; das Gebiet der altchristlichen Kunst ist der römische Erdkreis, nicht ausschliesslich Rom, das Morgenland leistet auch seinen Tribut und es ist höchstwahrscheinlich, dass die mittelalterlichen Typen für die Hauptfiguren der kirchlichen Kunst aus dem Orient stammen, so gut als der Katakombenbau, die Basilika u. s. w. Gradmann unterscheidet zwischen altkirchlicher und byzantinischer Kunst. Zur altkirchlichen rechnet er die Kunst seit Konstantin, die Denkmäler in Rom, Byzanz, Ravenna u. s. w. Die byzantinische Kunst überhaupt die christliche Kunst in den orientalischen Ländern gehört dem Mittelalter an, dahin gehört auch die von den Griechen besonders gepflegte Buchmalerei, während die bedeutendsten Denkmäler der Elfenbeinschnitzerei, Wandmalerei und Mosaikarbeit noch der früheren Periode angehören. Die Renaissance, die Karl der Grosse heraufführt, ist der Absicht nach und auch in der That eine Erneuerung der Zeitalter von Konstantin und Theoderich. Den konstruktiven Entwickelungen der romanischen Baukunst und deren Verbreitung in den verschiedenen Ländern wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, dem Kunstgewerbe ein eigenes Kapitel gewidmet. Der bildenden Kunst im 13. Jahrhundert mit seiner hochausgebildeten Plastik ist gemäss den auf diesem Gebiet gemachten neueren Forschungen eine eingehende Betrachtung zuerkannt. Der gotischen Periode, der Renaissance und den neueren Zeiten ist die zweite Hälfte des Buches gewidmet; die grossen Italiener, die deutschen und niederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts sind übersichtlich behandelt und geben alles wichtige, stets den neueren Forschungen folgend. Die Kunstgeschichte der Neuzeit ist nach Jahrhunderten und innerhalb dieser nach den Ländern geordnet und läuft gegen das Ende vielfach in eine nackte Aufzählung aus, doch nicht ohne das gelungene Bestreben, auch hier überall Gruppen zu bilden,

was wie überhaupt die ganze Behandlung, je näher der Gegenwart um so schwieriger wird.

Die Illustrationen sind mit grossem Geschick und Verständnis ausgewählt, man sieht darin das Bestreben, allbekanntes möglichst zu vermeiden und neues Material fast durchweg nach photographischen Aufnahmen vorzuführen. So ist hier ein Werk dargeboten, das nach allen Seiten den Wünschen christlicher und kirchlicher Kreise nach einer knappen und gediegenen Darstellung der Entwickelung der christlichen Kunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart in willkommener Weise entspricht.

M. B.

James Wolff, *Lionardo da Vinci als Ästhetiker.* Versuch einer Darstellung und Beurteilung der Kunsttheorie Lionardo's auf Grund seines »Trattato della Pittura«. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1901.

Es war verdienstvoll einmal die in dem Malerbuche Lionardo's zerstreuten vortrefflichen ästhetischen Betrachtungen zu sammeln und im Zusammenhange darzustellen, aber es war gewagt, die Theorie des Malers mit den Theorien der grossen systematischen Denker auf diesem Gebiete in Parallele zu stellen, denn es sind auf diese Weise inkommensurable Dinge miteinander gemessen worden. Mag Lionardo noch so sehr überraschen durch die Klarheit und Sicherheit, mit der er in den von ihm berührten ästhetischen Fragen stets den Kern der Sache traf, und mögen auch in ihm wie in einem Brennspiegel Anschauungen der grössten ästhetischen Denker und Forscher gesammelt erscheinen, so kann doch von einer eigentlichen Förderung der ästhetischen Wissenschaft durch Lionardo keine Rede sein. Verfasser weist ihm eine Ehrenstelle an auf der Richtlinie, die von Aristoteles über Lessing zu Herbart geht und zeigt wie ihn, den naiven Realisten, eine unüberbrückbare Kluft von Platon, Kant und Hegel trennt, mit deren Abstraktionen und metaphysischen Spekulationen er nichts gemein habe. Ich halte diese vergleichende Gegenüberstellung, wie bemerkt, für bedenklich. Sie wird den Verdiensten der grossen Systematiker nicht gerecht und giebt spontanen Ausserungen, die für uns wertvoll sind, weil sie aus dem Munde eines der Grossen im Reiche der Kunst kommen, eine wissenschaftliche Bedeutung, die sie eigentlich nicht haben. Ästhetische Glaubensbekenntnisse und Mitteilungen aus der künstlerischen Praxis sind noch keine Wissenschaft, mögen sie dem künstlerischen Leben auch noch so förderlich sein. Sie sind ein nicht genug zu schätzendes, wertvolles Baumaterial, das seine wissenschaftliche Bedeutung erst unter der Hand des systematischen Denkers erhält. Das Buch ist mit Wärme und Begeisterung geschrieben. Aus allen Teilen spricht die Freude an der Klarheit und Gesundheit, mit denen Lionardo sich über künstlerische Dinge äussert. Diese werden alle mit dem Verfasser teilen, auch wenn sie eine wesentliche Bereicherung der ästhetischen Wissenschaft durch Lionardo nicht zugeben können. *-é-*

Herm. Luer, *Die Entwickelung in der Kunst.* Ein Erklärungsversuch. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1901.

Was hat den Menschen zur Kunst getrieben und wie erklären sich die durch ihre Entwickelung bedingten verschiedenen Erscheinungsweisen? Diese schwerwiegenden Fragen sucht Verfasser zu beantworten und zeigt zu diesem Zweck, wie sich in der Kunstentwickelung immer dasselbe Schauspiel einer von unvollkommener Gestaltung ausgehenden, auf einfachen, klaren Ausdruck zielenden aufsteigenden Bewegung, dann der Blüte und schliesslich einer das Nebensächliche betonenden absteigenden Bewegung wiederholt. Ferner weist er auf das Verhalten hin, welches die in verschiedenen Entwickelungsstadien sich befindenden Kulturkreise bei gegenseitiger Berührung und Beeinflussung an den Tag legen, wobei durch zahlreiche Beispiele aus der Kunstgeschichte die Probe auf das Exempel gemacht wird. Ich kann nicht finden, dass die Untersuchung wesentlich Neues zu Tage gefördert hat und meine, dass mit dem Gesetz der Kulturkreisbeeinflussung nicht die Formel gefunden ist, welche alle Fragen löst, ja dass es gefährlich ist, ihr so unbedingt zu trauen. So ist es meines Erachtens gewagt, die untergeordnete Rolle, welche bei den Italienern die Gotik spielte, damit zu erklären, dass die seit Beginn des 14. Jahrhunderts absteigend sich entwickelnde Kunst die gleichzeitig auf italienischem Boden noch in ansteigender Richtung begriffene beeinflusste. In Wirklichkeit waren Gründe der Nationalität und des Volkscharakters von viel entscheidender Bedeutung. An interessanten Beobachtungen fehlt es ja nicht in der von gründlicher Sachkenntnis zeugenden Schrift, aber es heisst der Kunstgeschichte die Seele und das Leben nehmen, wollte man es versuchen, die Entwickelung der Kunst und alle ihre Erscheinungsweisen gesetzmässig zu erklären. Dass die künstlerische Entwickelung keine willkürliche ist, sondern sich nach bestimmten Gesetzen vollzieht, kann nicht zweifelhaft sein, aber ich glaube nicht, das unser Erkenntnisvermögen ausreicht, dieselben blosszulegen. »Jede Bemühung dieser Art«, bemerkt gegenüber den Versuchen einer philosophischen Konstruktion der Kunstgeschichte Jonas Cohn in seiner jüngst erschienenen allgemeinen Ästhetik, »wird bald in der Mannigfaltigkeit des geschichtlichen Lebens die grössten Schwierigkeiten finden. Denn der Kampf um die Lebensformen wogt — in verschiedener Art und Stärke — immer hin und her, die Stadien dieses Kampfes schieben sich ineinander, es mischen sich ganz andere Verhältnisse klimatischer, politischer, socialer, technischer, religiöser Art hinein. Ein jedes Schema derart ist aber eine allgemeine Formel, deren besondere Anwendung dann stets noch eine Fülle anderer Umstände zu berücksichtigen hat.« *-é-*

E. Raehlmann, *Über Farbensehen und Malerei.* Eine kunstphysiologische Abhandlung in allgemein verständlicher Darstellung. Mit sechs farbigen Tafeln. München, Ernst Reinhardt, 1901.

Der Wert der aus zwei Vorträgen hervorgegangenen Schrift liegt in der Mitteilung der Untersuchungen, welche der Verfasser an der Hand des Spektroskops mit Farbenschwachen und Farbenblinden angestellt hat, und in den beigegebenen Farbentafeln, welche zeigen, wie grossen Veränderungen infolge von Farbenblindheit die farbige Wiedergabe einer Malvorlage unterworfen ist. Dagegen halten wir die aus den Beobachtungen und Erfahrungen gezogenen Schlussfolgerungen, nach denen es ausgeschlossen sei, von einer objektiven Richtigkeit einer farbigen Wiedergabe zu reden, für gewagt und zu weit gehend. Mögen die Urteile über die skeptroskopischen Farbengrenzen auch schwankend sein, so gehen, wie man am besten in den Kunstschulen und Akademien beobachten kann, die Urteile der Menschen in Bezug auf die Farbeneindrücke im grossen und ganzen nicht in dem Masse auseinander, dass man sagen kann, es gäbe keine für alle Menschen gültige Norm, welche vorschriebe, wie ein gefärbter Gegenstand aussehen müsse, um natürlich zu sein, oder wie ein farbiges Gemälde beschaffen sein müsse, um der Natur zu entsprechen. Kleine Schwankungen abgerechnet, herrscht gerade hier Übereinstimmung und werden solche Beobachtungen, wie die Schrift sie mitteilt, als ganz abnorme, mehr pathologisch als physiologisch interessante Fälle betrachtet. Damit fallen aber die vom Verfasser geäusserten Bedenken gegenüber der sich auf Farbenbeurteilung einlassenden Kunstkritik. Ihr die Berechtigung absprechen, heisst ja der koloristischen Will-

kür Thür und Thor öffnen. Die verschiedene Farbenauffassung, die wir der Natur gegenüber bei unseren Malern antreffen, ist doch tiefer begründet als in der Annahme voneinander abweichender Farbenempfindungssysteme. Viel häufiger beruht diese in der Verschiedenheit des Geschmacks, des Temperaments und der Beobachtungsgabe und ist mehr psychisch begründet. Lehren uns doch die scharfsichtigen Maler in der Natur auf Farbentöne zu achten, die nur deshalb für uns vorher nicht da waren, weil wir unser Augenwerk nicht auf sie gerichtet hatten, nicht aber, weil unsere Augen ein anderes spektroskopisches Verhalten zeigen. *-é-*

The Ivory Workers of the Middle Ages. By *A. M. Cust.* London, George Bell & Sons. 16⁰. 170 S. 37 Abbildungen im Text.

Die erste Hälfte des Buches beschäftigt sich mit den spätrömischen und den altchristlichen Elfenbeinskulpturen, und mit gleicher Gründlichkeit und Ausführlichkeit wird auf den folgenden dreissig Seiten die byzantinische und karolingische Renaissance behandelt, so dass die altchristliche Kunst im weiteren Sinne des Wortes das Hauptinteresse in Anspruch nimmt. Es sind durchgehends die neuesten Forschungen verwertet, Moliniers Arbeiten und besonders die Detailstudien von Dr. Hans Graeven, deren Resultate hier in übersichtlicher Zusammenfassung geboten sind. Diese letzteren haben viel dazu beigetragen, uns der Lösung der schwierigen chronologischen Frage spätrömischer und frühbyzantinischer Skulpturen näher zu bringen. In Bezug auf die Konsulardiptychen ist das in befriedigender Weise gelungen. Die guten in den Text eingestreuten photographischen Reproduktionen geben die Marksteine der Entwickelung. Freilich wo die Anhaltspunkte für die Chronologie fehlen, bleiben, wie es scheint, immer noch Probleme bestehen, deren befriedigende Lösung noch zu finden ist. Die zahlreichen im zweiten Kapitel besprochenen Elfenbeinskulpturen des fünften und sechsten Jahrhunderts gehen unter der Benennung »Italian« und »Italo-Byzantine«, sind aber in stilistischer Beziehung ganz ausserordentlich verschieden. Chronologische Bestimmungen sind auch hier immer mit guten Gründen gestützt, aber es bleibt doch noch sehr viel zu thun übrig in der chronologischen Anordnung des Materiales. Die Verschiedenheiten sind viel zu gross, als dass sie auf individualistische Richtung der Künstler jener Jahrhunderte zurückgeführt werden könnten. Andererseits ist die Forschung noch nicht so weit vorgeschritten, dass es möglich wäre, die Differenzen aus der Richtung der Lokalschulen zu erklären. Abweichende Meinungen sind immer mit objektiver Gewissenhaftigkeit verzeichnet. Besonderes Interesse erregen die Datierungen der byzantinischen Elfenbeinskulpturen des neunten, zehnten und elften Jahrhunderts. Der Text ist mit grosser Frische geschrieben. Das schön ausgestattete Handbuch wird sich seiner vielen Vorzüge wegen gewiss zahlreiche Freunde erwerben.

J. P. Richter.

Die **Fioretti di San Francesco** sind vor kaum einem Jahre von Luigi Manzoni in einer neuen, schnell vergriffenen Auflage herausgegeben worden, der soeben die zweite gefolgt ist. Anmerkungen und sachliche Erklärungen sind dem Text beigegeben worden, den überdies dreissig Phototypien begleiten. Unter den Ausgaben der Fioretti ist die vorliegende die reichste und gediegenste, und sie verdient den Beifall, den sie bei dem Publikum gefunden hat, das besonders dankbar ist, die Wunderthaten des hl. Franz durch Giotto's unsterbliche Gemälde erläutert zu sehen. Das Buch ist im Verlag von H. Loescher erschienen und Druck, Papier und die Phototypien Danesi's sind ausgezeichnet. *E. St.*

KONGRESSE

Rom. Der historische Kongress wird am 2. April 1903 feierlich auf dem Kapitol eröffnet werden. Die Sitzungen werden im Collegio Romano stattfinden. Die Kongressisten werden freien Zutritt erhalten zu sämtlichen Galerien und Museen des Staates und der Comune di Roma. Der Kongress wird sich in acht Sektionen teilen: Alte Geschichte, Mittelalter und moderne Geschichte, Litteraturgeschichte, Archäologie und Kunstgeschichte, Jurisprudenz, Geographie, Philosophie und Naturwissenschaften. Die Kongressisten werden ein besonderes »Libretto di Viaggio« erhalten, das ihnen je nach der Entfernung eine Reiseermässigung von vierzig bis sechzig Prozent auf italienischen Bahnen, von fünfzig Prozent auf den Dampfern der Navigazione Generale Italiana vom 8. März bis 7. Mai 1903 und auf dem Wasser vom 15. Februar bis 14. Mai gewährt. Um diese Reisebücher haben die Kongressisten besonders einzukommen beim Comitato direttivo del Congresso, Collegio Romano, 26 Via del Collegio Romano Roma. Weitere Auskunft und Ankündigungen über den Kongress stellt der Generalsekretär desselben, Giacomo Gorrini, in Aussicht. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Die Winterausstellung im Österreichischen Museum ist recht umfangreich ausgefallen, obgleich die stille Spannung zwischen der Anstalt und ihrer Tochter, der Kunstgewerbeschule, nachgerade laut zu werden beginnt. Jedenfalls ist es deutlich genug, dass die für Wien bahnbrechenden kunstgewerblichen Erneuerer, die Professoren Hoffmann, Moser, Roller u. s. f. auf der Ausstellung des Museums so wenig zu finden sind, als sie diesen Sommer in so mancher »österreichischen Abteilung« des Auslandes zu sehen waren. Den Schaden haben beide Teile und, dem alten Sprichwort unbeschadet, kann zwischen diesen beiden Streitenden auch der »Dritte«, das Publikum, sich nicht freuen. Es wird immermehr konfus und weiss nicht mehr, in welcher Richtung Mekka liegt. Die trefflichen Künstler der Kunstgewerbeschule müssen aber auch ihrerseits ein Zigeunerleben führen, bald in der Secession, bald in anderen vom Zufall dargebotenen Häusern ausstellen, ihr begabter Nachwuchs (»Wiener Kunst im Hause«) musste vorigen Winter sogar im alten Kunstgewerbevereine Obdach suchen. Direktor *v. Scala* seinerseits kann nichts thun, als sich auf die grossen und kleinen Industriellen zurückziehen und die Fachschulen mit ihren von Jahr zu Jahr besseren Erzeugnissen in den Vordergrund schieben. Schade um die schöne Gesamtleistung, die bei etwas mehr Eintracht zu stande kommen könnte. Die ganze Welt lebt von Kompromissen und nur die Kunst will sich zu keinem bequemen. Heute weniger als je, da das Subjekt um jeden Preis subjektiv sein will, auch wo Objektivität zu seinen Existenzbedingungen gehört. Es ist übrigens anzumerken, dass manche unserer grossen Einrichtungsfamilien, wie man sie nennen muss, einzelne ihrer Sprösslinge bereits künstlerisch haben erziehen lassen; die Häuser Fix, Jaray, Ungethüm u. s. f. haben dermalen schon ihre Hauskunst, aber es kommt freilich auf das Mass des Talentes, auf die Anregsamkeit der künstlerischen Naturelle an und diese Eigenschaften sind denn doch bei den Männern der Kunstgewerbeschule am stärksten vorhanden. »Ohne Künstler« keine vollwichtige Ausstellung. Unter diesen Verhältnissen tritt der historische Zug in der Winterausstellung stärker hervor, als seit vier Jahren. Ein grosser Teil des Interesses ist für Kopien, allerdings vorzügliche, in Anspruch genommen. F. O. Schmidt hat ein über und über in Eichenholz geschnitztes Rokokokabinett aus dem Schloss Ram-

bouillet (48 Kilometer von Paris) minutiös nachschnitzen lassen, desgleichen Sigmund Jaray das »petit cabinet« Ludwig's XIV. in Versailles, mit reizend erfundenen, Handel und Wissenschaft durch allerlei Gerät symbolisierenden Bordüren, Rahmungen, Friesen (nach eigens genommenen Gipsabgüssen). Schönthaler hat eine prächtige Bibliothek im Barock Maria Theresia's (Nuss, mit Esche, Palisander, und Kirsch eingelegt) ausgeführt, die schon in London Beifall gefunden. Und so fort. Die modernen Interieurs sind vorwiegend altenglisch (Eichenholz, in viereckiges Rahmenwerk aufgelöst) oder Louis XV., Louis XVI. mit neumodischem Einschlag. Unter den Einzelmöbeln findet sich manches vortreffliche Stück und von unglaublicher Billigkeit, daher denn auch London auf den Ausstellungen des Museums fleissig einkauft. Mancher neue Einfall kommt dabei vor. So hat Fachschullehrer Jelinek in Horzic eine neue Plastokaustik für Holzdekor erfunden. Er modelliert in einer eigenen, patentierten Pasta das Ornament und übergiesst es mit Säure, die das Holz je nach der Dicke der stehengebliebenen Pasta angreift. Grünspan in Bielitz hat die gute Idee gehabt, alte Polengürtel in Goldbrokat aus dem 17. Jahrhundert nachzuarbeiten, was ein reizvolles Produkt giebt. Einzelne Tischler (Quittner, Knobloch) bringen an Möbeln das Messing in aller Blankheit mit pikanter Wirkung zur Geltung. Die Fachschulen sind stark vorwärts gekommen. Die zu Teplitz giebt ihrem Steingut immer interessantere Nüancen und stilisierte Naturormen. Cortina entwickelt seine Holzintarsia immer witziger; z. B. indem es die Maserung verschiedener Hölzer koloristisch bei Blumen- und Früchtendekor mitwirken lässt. Grossen Beifall finden die modernen bedruckten Kattune der Gebrüder Rosenthal in Hohenembs (Vorarlberg), die eine ganze Wand bedecken und in Farbe und Muster so verführerisch sind, dass man sich beinahe wieder die grossen bunten Taschentücher der Schnupftabaksära zurückwünscht. In Prag hat Anyz eine sehr leistungsfähige Werkstatt für Metallsachen und anderes errichtet, in der es so ungefähr ashbeeisch hergeht. Schliesslich ist die Wiener Spitze nach wie vor sehr hervorragend und neuestens ist infolge eines grösseren Auftrages der Erzherzogin Maira Theresia auch die gehäkelte irische Spitze aufgenommen worden. Sie beschäftigt bereits an die fünfzig Mädchen und findet viel Anklang. — Abseits des Museums ist eine interessante Neuigkeit der Porzellanwelt zu melden. Die Firma *Wahliss* hat das Altwiener Porzellan wieder belebt, das seit der Auflösung der berühmten kaiserlichen Fabrik im Jahre 1864 und durch allerlei Nachahmungen (die besten von Moritz Fischer von Herend) von Zeit zu Zeit an sich erinnert hat. Die Originalmodelle der Fabrik sind teils dem Österreichischen Museum zugefallen, teils von dem Keramiker De Cenda in Wiener-Neustadt erworben worden. Dieser gedachte sich auf das Porzellan zu verlegen, begnügte sich aber mit wenigen Reproduktionen in einer roten Terrakottamasse. Nun hat Wahliss diesen Neustädter Modellschatz, etwa 500 Stück, erworben und seit anderthalb Jahren emsig verarbeitet, so dass er einstweilen fast nach jedem Modell wenigstens ein Exemplar in Porzellan aufzuweisen hat. Man sieht da vor allem viele Arbeiten Anton Grassi's († 1807), des hochbegabten Modellmeisters in der glänzenden Baron Sorgenthal'schen Epoche der Fabrik (1789—1805). Sie sind mythologisches Empire, das Nackte ganz vorzüglich, die Draperie klassizistisch. Grassi führte namentlich das weisse Biskuit ein, das an Marmor erinnern sollte, aber bei Wahliss ist meist die schöne Glasur und eine feine blasse Farbengebung bevorzugt. Die Objekte wirken dadurch noch liebenswürdiger. Nicht uninterressant ist eine Vergleichung der Preise. In den alten Preislisten findet sich etwa eine grosse Jardiniere mit vier Figuren, in weissem Biskuit mit Vergoldungen, mit 800 Gulden angeführt; heute kostet sie in Farben und Glasur nur 600. Echt altwienerisch putzig und naiv spasshaft sind gewisse mythologisierende Genregruppen, z. B. wenn Mädchen (immer im obligaten Décolleté) um Herzen würfeln, die blutrot wie Tomaten im Korbe dabeistehen, oder gar das »Fass voll Kinder«, wo thatsächlich ein grosses Fass voll rosiger Babies das Interesse zweier Nymphlein erregt. Das Thema »wer kauft Liebesgötter?« kommt in ähnlich drolligen Varianten vor. Auch die berühmten weissen Biskuitbüsten der Fabrik werden wieder gemacht. Ihr Hauptmeister war der alte Elias Hütter (geboren 1775), dem zwischen 1810 und 1826 die ganze kaiserliche Familie zu diesem Zwecke sass. Die lebensgrosse Büste Josef's II. ist ein Hauptstück, dann die meterhohe Statuette des Sieges von Aspern, in Uniform, eine ungemein charakteristische Arbeit. Sehr interessant ist ferner eine Reihe von über 170 Typen der österreichischen Armee, von 1600 bis 1848, in welchem Jahre sie mit einem vorzüglichen Porträtfigürchen des achtzehnjährigen Kaisers Franz Josef schliesst. Diese spannenlangen Porzellanfiguren in ihren genau gegebenen keckfarbigen Trachten und Uniformen bilden eine gar niedliche Armee von Liliputanern. Es sind auch viele Porträts darunter: Wallenstein, Tilly, Daun, Laudon, Erzherzog Karl, Radetzky u. s. f. Da all dies nach den Original-Negativmodellen gearbeitet ist, darf es als authentisches neu-altwiener Porzellan gelten.

Ludwig Hevesi

VOM KUNSTMARKT

Wien. In der letzten Novemberwoche wurde im Versteigerungsamte die *gräflich Brunsvik'sche Galerie* unter den Hammer gebracht. Der Hauptstock der Galerie ist von den ungarischen Grafen Ráday in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts gesammelt worden. In den dreissiger Jahren ging sie an die Brunsviks über, aus deren Besitz sie erst ganz vor kurzem an die Wiener Baumeister Holzmann und Schwedianer gelangte. Die Galerie war so lange schier unbemerkt geblieben, als sie auf ungarischen Landgütern versteckt war. Erst im Laufe der jüngsten Jahre, nachdem die Sammlung in das Schloss Sommerau bei Spital am Semmering gebracht worden war, wurde sie wenigstens einem kleinen Kreise von Händlern und Kunstfreunden bekannt. Bei der Versteigerung sind unter anderem folgende Preise erzielt worden, die hier ohne Berechnung des Zuschlages angeführt werden: Nr. 1. Th. v. Abshoven 405 Kronen. — Nr. 18. Holländische Marine aus der Nähe des J. A. Bellevois (vielleicht J. Percelles) 500. — Nr. 26. L. Boilly, ein fein gestimmtes, überaus sorgfältig durchgebildetes Sittenbildchen, das Rendez-vous, 6100. — Nr. 39. Dem Q. Brekelenkam zugeschrieben (etwas beschmutzt, aber sonst gut erhalten) 700. — Nr. 41 und 42. Bauernbrustbilder von Adriaen Brouwer 2100 und 910. — Nr. 44. Jan Brueghel I., Paradies 900. — Nr. 45. Peeter Brueghel II., Räuberischer Überfall 700. — Nr. 48. Dem Cantarini zugeschrieben, Halbfigur des heiligen Sebastian 640. — Nr. 54. Ein stark übermalter Cima da Conegliano (kleine Heiligenfigur) 700. — Nr. 94. Vermutlich François Duchastel, Scene in einem Atelier 1550. — Nr. 95 bis 97. Drei gute Cornelis Dusaert um 730, 760 und 610. — Nr. 128. Interessantes Bildnis der Marguerite de Valois von einem französischen Meister aus der Gruppe des Jean Clouet 3700. — Nr. 130. Halbfigur des Maréchal de Rieux von einem interessanten Franzosen aus der Nähe des Pseudo-Amberger 5000. — Nr. 135. Ein guter signierter Jan Fyt 2900. — Nr. 139.

Ein gut erhaltener signierter Van Goyen 4050. — Nr. 149 bis 152. Je zwei Gegenstücke von dem fein malenden Ph. Ferd. de Hammilton, je 800. — Nr. 155 bis 157. Drei vorzügliche Jan Davidsz de Heem 1900, 1050, 1700. — Nr. 165. M. d'Hondecoeter, Hühner 5800. — Nr. 166. Ein gutes Bild aus der Honthorstgruppe 1050. — Nr. 187. Lukas Cranach der ältere, Brustbild des Herzogs Johann des Beständigen 1050. — Nr. 189. Prächtiges Selbstbildnis Kupetzky's 2050. — Nr. 191 und 192. Mythologische Bildchen von Fr. Lemoyne 700 und 800. — Nr. 206. Liebespaar vom Meister des Boisserée'schen Bartholomäus 1080. — Nr. 242. Niederdeutscher Meister aus der Nähe der Tom Ring, männliche Halbfigur 750. — Nr. 252. Oberdeutsches vortreffliches männliches Bildnis 2000. — Nr. 254. Adr. v. Ostade, Brustbild eines Bauern 2450. — Nr. 263. Eine Kopie nach Perugino's Maria aus der Madonna del sacco in der Pittigalerie 2000. — Nr. 280. Ein stark übertünchter J. Reynolds, Wiederholung des Samuel 3400. — Nr. 293 und 294. Zwei tadellos erhaltene Ruthardts, zusammen 2900. — Nr. 297. Gabriello Salci, Stillleben 560. — Nr. 307 und 308. Zwei altholländische Bildnisse aus der Nähe des Jan Scorel 3150 und 3400. — Nr. 315. Ein augenscheinlich richtig benannter, leider von Halbkennern mit Lebhaftigkeit angezweifelter Andrea Solario (Ecce homo) 2250. — Nr. 317. Jan Steen, ganz gutes Bild, wenn auch nicht von den besten, Kegelspieler 1550. — Nr. 325. Teniers der jüngere, Bauernstube 1250. — Nr. 358. N. Verendael, Blumen 500. — Nr. 374 und 375. Zwei gut erhaltene Franc. Zuccarelli von grosser Leuchtkraft 1110 Kronen.

Bei **Rudolf Lepke** wurden kürzlich folgende Preise gezahlt: Lenbach's lebensgrosses Bild der Lola Beth 6360 M.; Liebermann's spielende Kinder 2870 M.; Uhde's Plauderei 2010 M.; Menzel's Pastell Seekrank 1405 M.; Grosse Landschaft Gleichen-Russwurm 1200 M.; Servas, Amor und Psyche 1005 M.; Buchbinder, Kleines Mädchenporträt 850 M.

VERMISCHTES

Mailand. Die vierzehn Porträtdarstellungen der Sforza, welche der Stadtrat von Mailand vor kurzem aus dem alten Palast des Giacomotto della Tela erworben hat, sind jetzt von Montabone vorzüglich aufgenommen worden. Sie sind in der That Fresken von hohem künstlerischen Wert, und die Zuerteilung an Luini wird wohl allgemeine Zustimmung finden. In den vierzehn Medaillons finden wir alle die grossen Namen der Sforza-Dynastie wieder und alle die schönen Frauen, die dem Mailänder Hof den ungewöhnlichen Glanz verliehen haben. Attendolo Sforza, der Gründer des Hauses, eröffnet die Reihe; es folgen Francesco, die beiden Galeazzo, Lodovico il Moro, Maximilian und Francesco II. Ausserdem sind Kaiser Maximilian als Gemahl der Bianca Maria dargestellt und der Kardinal Ascanio, der Bruder des Moro, dessen glänzendes Grabmal Andrea Sansovino in Rom in S. Maria del Popolo errichtete. Sorgfältiger noch als die männlichen Köpfe sind die weiblichen ausgeführt, vor allem die unglückliche Isabella d'Aragona und die Gemahlin des Moro, die liebreizende, jung verstorbene Beatrice d'Este. Alle diese Medaillons dienten einst zum Schmuck von Lünetten und sind zusammen mit dem reichen Rankenwerk, das sie umschliesst, von der Wand gelöst und von Cavenaghi aufs sorgfältigste gereinigt worden. Der neuerworbene Schatz, um den sich seit Jahrzehnten Sammler und Händler vergeblich bemüht haben, wird mit allen übrigen Sforzaerinnerungen Mailands im Castello Aufstellung finden. *E. St.*

Rom. Auf Vorschlag des Ministers des Unterrichts hat (wie die »Tribuna« schreibt) der König ein Dekret unterzeichnet, durch welches die Herausgabe der sämtlichen Werke des Lionardo da Vinci auf Staatskosten bestimmt worden ist. Die Werke Lionardo's sind bekanntlich in ganz Europa zerstreut und zum Teil bereits herausgegeben worden: Der Codex Atlanticus der Ambrosiana wurde im Auftrage der Lincei von Piumati publiziert, der Codex Trivulzio von Luca Beltrami, der Codex der Bibliothek des Institut de France von Ravaisson-Mollien und Sabachnikoff; J. P. Richter gab im Jahre 1883 »The literary works of Lionardo da Vinci« in zwei Bänden heraus; Ludwig im Jahre 1882 »Das Buch von der Malerei« mit Übersetzung und Kommentar in drei Bänden. Die neue Ausgabe, welche auch die erst teilweise edirten Codices des British-Museum und von Windsor umfassen soll, ist von dem Minister des Unterrichts dem Professor Piumati anvertraut worden. Es ist das erste Mal in Italien, dass der Staat in so grossartiger Weise ein wissenschaftliches Unternehmen fördert, und die Italiener haben Grund, diesen Fortschritt mit Stolz und Freude zu begrüssen. *E. St.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 11. 2. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG VON FÜRSTENBERGER PORZELLAN AUS PRIVATBESITZ IM HERZOGLICHEN MUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG

Das herzogliche Museum birgt seit Mitte November eine Ausstellung von Fürstenberger Porzellan aus hiesigem Privatbesitz, die im Zusammenhange mit der im Museum bereits vorhandenen Sammlung eine ziemlich vollständige Übersicht der Entwickelung und Leistungen der Fabrik gewährt. Herr Museumsdirektor P. J. Meier und der Vorstand der kunstgewerblichen Abteilung Professor Chr. Scherer haben alles gethan, um das an solche Unternehmungen nicht gewöhnte Publikum Braunschweigs dafür zu interessieren und in der That kann schon jetzt ein vollständiger Erfolg mit Genugthuung festgestellt werden. Die Beschickung war dankenswerter Weise aus allen Kreisen sehr rege, der Besuch der Ausstellung ausserordentlich lebhaft, wozu Liebhaber und Aussteller, jeder auf seine Weise, beitrugen. Professor Scherer hat die Gegenstände, so weit als möglich, nach ihrer zeitlichen Folge aufgestellt und die von derselben Hand ausgestatteten Stücke möglichst auch zusammen gruppiert, wobei er schon jetzt die wissenschaftliche Forschung mit manchen neuen Ergebnissen bereichern konnte, die ihm sehr zu statten kommen werden für seine geplante Arbeit über das Fürstenberger Porzellan, der notwendigen Ergänzung von Stegmann's Buche, das so meisterhaft die innere Geschichte der Fabrik darstellt.

Im Vergleiche zu dem alten Bestande des Museums lässt die Ausstellung freilich einen gewissen Mangel an Prachtstücken, zumal Figuren, erkennen. Und umgekehrt besitzt das Museum verhältnismässig wenig Geschirr, so dass der Zuwachs ein sehr wünschenswerter ist, gerade gegenwärtig, wo wieder mit Recht ein so entschiedener Accent auf die künstlerische Bildung des Gebrauchsgerätes gelegt wird. Unsere Ausstellung führt es vor in einer ununterbrochenen Übersicht vom Beginne der Fabrik bis zu ihrem Aufhören als Staatsanstalt 1859.

Die ausgestellten ältesten Erzeugnisse haben eine körnige, unplastische und schwere Masse, deren leicht schmutzige Färbung auch durch die schlecht fliessende Glasur noch durchscheint. Blasen und Rauchspuren sind ferner ein Zeichen der technischen Unvollkommenheit. Charakteristische Stücke davon sind: ein Teller mit Tierstück in Relief nach Art der Waren von Capo di Monte, andere von ähnlich weichem, fettigem Aussehen mit Blumenmalerei in gedämpften Farben; heller in der Färbung und zierlicher, modischer in der Form ist ein Rokokoleuchter, der auch im Berliner Kunstgewerbemuseum mit mehreren Armen vorkommt. — Erst mit dem Beginne der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts tritt die Fabrik augenscheinlich aus dem Stadium der Versuche heraus. Zwei Teller, ganz überzogen mit Rocaillereliefs und bemalt von G. H. Holtzmann in Watteau's Art, um 1765, sind vollkommene Leistungen; nach der Familienüberlieferung stammen sie aus dem Schlosse Salzdahlum. Eine ebenfalls sehr scharfe Pressung der gewundenen Riefelung zeigen drei zusammengehörige Stücke, eine Kanne, ein Kännchen und eine Dose mit reicher Blumenmalerei in tiefen, satten Farben. Eine grosse Terrine hat eine verwandte Riefelung in Felder, mit zartem Reliefrahmenwerk und feiner Blumenmalerei, zu denen die breite und stämmige Form in einem seltsamen Gegensatze steht. Zu den häufigen Entlehnungen Fürstenbergs von Formen anderer Fabriken gehört ein Salzfass mit kleinem Putto, nach Berliner Modell, mit alter Bemalung. Einige Stücke mit Purpurmalerei und ein Theetopf mit zartem goldenen Behangdekor, mögen hier ebenfalls noch unter den Stücken der älteren Zeit erwähnt werden.

Nach 1770 mässigt sich das Rocaille, das Relief tritt zurück, die weissen Flächen werden mit sehr farbigen Blumensträussen, Vögeln und Landschaften mit Schäferscenen bemalt. In diese Zeit gehört eine häufige, schöne Vasenform, breit mit hohem Deckel, fast ohne Hals, an dem bauchigen Leibe zwei aus einem Rokokoschnörkel gebildete Griffknäufe. Sie ist in mannigfacher Bemalung, auch noch in der Dekoration Louis' XVI., vertreten. Unter den Figuren dieser Zeit sind neben Minderwertigem zu nennen die beiden Gruppen der Eierverkäuferin und des Geflügelhändlers, ferner der kleine Chinese und sein Gegenstück, alle bemalt, und eine kleine weisse Folge der Jahreszeiten, Modelle, die auch grösser vorkommen.

Unter den Büsten sind zwei Porträts von Prinzen und eines einer braunschweigischen Prinzessin besonders sauber ausgeführt. Die grosse Büste des

Herzogs Karl I., Gründers des Fabrik, überschreitet dagegen bereits die Grenze des der Porzellanplastik zukommenden Gebietes. Dem Modelleur hat die Marmorbüste Cavaceppi's (aufgestellt im Vestibül) als Vorbild gedient, aber freilich ist der geistreich lebhafte Ausdruck derselben einer recht spiessbürgerlichen Stumpfheit gewichen, mit hervorgerufen durch die tote Weisse des Materials.

Ein Schrank ist ganz mit Kobaltblaumalerei unter Glasur gefüllt. Die ältere Porzellanindustrie hat diese so materialcharakteristische Technik bekanntlich wenig gepflegt, so dass eine Reihe so ansprechend dekorierter Stücke, wie wir sie hier von der Hand des Blau- und Feuermalers Kind (1754—1798 nachweisbar in Fürstenberg) finden, besonderes Interesse erregt; das originellste davon ist im Sinne der lockeren Behangdekorationen der Zeit Ludwig's XVI. verziert. Es ist fraglich, ob solche Stücke auch im Handel vorkamen; die Tellersammlung, wie auch die Kaffeekanne (mit blauem Grunde und ausgesparten weissen Feldern, das hellere Blau noch mit einem dunkleren überdekoriert) sind unter den Nachkommen des Malers weiter vererbt und der Überlieferung nach für die Familie gearbeitet, wie denn auch die Ursprungsmarken auf den Rückseiten meist besonderer Art sind, z. B. die Bezeichnung »Probe« führen. — Ganz roh schablonenhaft und ohne jede Liebe sind die blauen »indianischen« Blumendekorationen, die meist vom Blumenmaler Geisler (gestorben 1782) herrühren.

Neben jenem älteren Purpurrot war namentlich gegen Ende des Jahrhunderts eine helle grüne Muffelfarbe für einfarbige Dekorationen beliebt, neben der höchstens noch ein zartes Rot nebensächlich angebracht wurde. Mehrere Beispiele wurden auch davon eingeliefert.

Eine grosse Menge von Geschirr ist mit Landschaften in der Art Weirotter's (1730—1771) bemalt, in den Formen teils die bauchigen und kugeligen des Rokoko, teils schon die geradlinigen mit gebrochenen Henkeln der klassizistischen Zeit. Eine grosse Rokokoterrine trägt wirkliche Gegenden — Marienberg bei Helmstedt und Blankenburg — jedoch ganz übersetzt in die Auffassung jener malerisch unwirklichen Erfindungen. Die Landschaften wirken leider als Dekorationen der glänzend weissen Flächen klecksig und wie aufgeklebt.

Seit 1790 herrscht ausschliesslich der Klassizismus in den Formen, in der farbigen Dekoration der Stil Ludwig's XVI. Diese Schleifen, Blumen- und Tuchgehänge, Vasen und Medaillons mit ihren dünnen Körpern und zarten Farben sind meist voll Grazie über die Flächen verteilt und entschädigen reichlich für die harten, geraden und kantigen Umrissformen. Unter den Tassen eine blau bemalte mit Einsatz bereits 1780 für den Erbprinzen angefertigt, eine andere für den Herzog Ferdinand, der 1792 starb.

Es ist bereits die Zeit, wo die Tassen anfangen, sich aus dem Zusammenhange der Service loszulösen. Es wird Mode, eine einzelne Tasse als besonderes Geschenkstück, daher auch besonders sorgfältig und eigentümlich dekoriert, zu verwenden, eine Sitte, die sich bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts erhielt. Solche Tassen tragen oft ein Datum, um ein besonderes Ereignis, meist eine Herzensangelegenheit, in der Erinnerung festzuhalten, wodurch sie sehr wichtig für die Zeitbestimmung mancher Formen und Dekorationen sind. Auch Namenszüge sind häufig, in älterer Zeit aus Blumenguirlanden, Schattenrisse, beziehungsreiche Embleme. Gleichzeitig erscheint die heroische Landschaft, bunt oder auch in Sepiamalerei, an Tasse und Vase, gern im Vordergrunde durch ein antikisierendes Monument mit gefühlvoller Aufschrift ausgezeichnet. Sie überzieht bald vollständig bildmässig alle Flächen des Gegenstandes, oder wird, nicht weniger bildmässig, mit einem Einfassungsstreifen umgeben. Man wird diesen Stücken nicht gerecht, wenn man an ihnen die Vernachlässigung der Wirkung des Porzellanmaterials tadelt. Diese sorgfältigen Arbeiten haben ihren Wert in sich selber, das Porzellan behält Bedeutung nicht nur als Malgrund, sondern auch ganz besonders als Rahmen und Träger in jeglicher Form. Deutlich erläutern das in der Ausstellung die vielen Vasen, becherförmige oder mit cylinder- und eiförmigem Körper. Von dieser Art eine sehr schöne mit zwei weit abstehenden in Flügelköpfe endigenden Henkeln, bemalt mit Rosen-Guirlanden. Eine andere Vase ist Nachbildung eines Wedgwood-Fabrikates, weiss mit vergoldetem Reliefmedaillon.

Büsten nach Antiken und Privatpersonen werden bis in das 19. Jahrhundert noch geschaffen; solche vom König Jerôme und seiner Gattin, in antiker Auffassung modelliert von Ruhl in Kassel, stehen durchaus auf der Höhe alter, sorgfältiger Formerei.

Das Empire wurde in Fürstenberg durch das ganze erste Drittel des 19. Jahrhunderts gepflegt. Hier wirkt die Ausstellung hinsichtlich des Gebrauchsgeschirrs fast wie eine Überraschung. Diese vielfach so seelenlos antikisierende Epoche hat im Porzellan ein sehr feines Gefühl für einfache, wirkungsvolle Form und Bemalung entwickelt. Zahlreiche Stücke zusammengehöriger Service dieser Art haben sich in der Ausstellung wieder zusammengefunden. Das Relief ist auch an ihnen durchaus vermieden. Doch statt der eckig geknickten Henkel treten die gebogenen wieder in ihr Recht; eine besonders glückliche Form kommt hinzu, nicht angeklebt wie bisher, sondern aus den wieder gebogenen Wandungen ohne Trennung gleichsam herausgezogen und nach abwärts umgelegt, womit eine solide Tragfähigkeit ausgedrückt ist. Den schlanken, doch weichen Umrissformen entspricht die schlichte Dekoration aus einfachen, meist auch einfarbigen, grünen, braunen und goldenen Streifen oder Ranken.

1828 wurde die Buntmalerei der Fabrik aufgehoben. Erst seitdem durfte das Fürstenberger Porzellan auch ausserhalb der Fabrik bemalt werden. Die Dekoration verlor damit den einheitlichen Charakter, der Privatmaler besass zu wenig Respekt vor der Eigenart des ihm fremden Fabrikerzeugnisses. Statt der ästhetischen dekorativen Wirkung oder doch

wenigstens neben ihr, suchte er eine gegenständliche. Es erscheinen an den Porzellanen die Ansichten von Gebäuden, die Miniaturnachbildungen nach Gemälden, die farbigen Porträts. Viele Stücke derart lassen sich den Malern Schierholz (Klausthal) und Flemming (Wolfenbüttel) zuweisen; ihre Arbeiten sind ängstlich, ja steif und ungeschickt, dafür entschädigen sie durch liebenswürdige Naivetät und Aufrichtigkeit. Im gleichen Sinne peinlicher Porträtierung, doch weit gewandter malte Adolf Eli (Braunschweig) Blumen. Er ist zudringlich farbig und ohne Perspektive, trotz aller wohl studierten Schatten.

Endlich ist auch das zweite »bürgerliche« Rokoko Louis-Philippe's durch einige Beispiele vertreten. Für eine längliche Schüssel ist ein zierliches Modell des 18. Jahrhunderts benutzt, wovon eine alte, fein bemalte Abformung in der Museumssammlung zu sehen ist; die Feinheiten des Reliefs sind durch das breite, schwere Goldornament ganz verdeckt, Beweis der nun eingetretenen Roheit des kunstgewerblichen Geschmacks. *KARL STEINACKER.*

BÜCHERSCHAU

Die Erziehung zum Sehen von *Ludwig Volkmann.* Ein Vortrag, Leipzig, Voigtländer's Verlag. 48 S., 0,75 M.

»Die meisten Menschen haben ihre Augen nur im Kopfe, um sich nicht den Schädel einzustossen«. Diesen Ausspruch Giovanni Morelli's berichtet uns Moriz Thausing in den Wiener Kunstbriefen 1883. Das gleiche Leitmotiv beherrscht auch das vorliegende kleine Schriftchen, das seinen Mitmenschen die Augen öffnen möchte. Sehen ist ja eine grosse und schwere Kunst, die von Geburt an mühsam gelernt wird. Wie lange dauert es, bis der Säugling im stande ist, seine Augäpfel mit den sechs Zügeln, die jeder hat, zu regieren, so dass sie endlich das Fixieren lernen! Wie lange währt es ferner, bis der Wille die Ciliarmuskeln beherrscht, damit Nahes und Fernes je nach Wunsch deutlich und scharf wird! Wieviel Mühe kostet es alsdann, bis aus dem Anglotzen ein verständnisvolles Erkennen und Begreifen wird! Und wieviel Zeit der Übung braucht es endlich, bis das Auge bis zum geniessenden Sehen fortschreitet! Das ist ein langer, viele Stadien umfassender Weg, und Unzählige gelangen nicht bis zur gewohnheitsmässigen Apperzeption der wechselnden Lichter und Schatten, die alles Sichtbare umspielen. Diese bei bevorzugten Menschen, etwa bei bildenden Künstlern, erreichte, gesteigerte Wahrnehmung schliesslich zum synthetischen Sehen, zum Sehen mit Genuss auszubilden, ist das Ziel, auf das der Verfasser dieser kleinen frisch und gemeinverständlich geschriebenen Schrift eindringlich hinweist. Diese Augenfrische, die stete Bereitschaft zur Kontemplation herbeizuführen, ist allerdings keine leichte Sache, sie erfordert ein sehr häufig wiederholtes Exerzitium. Sie ist eigentlich eine erworbene Nervenfertigkeit, die etwa dieselbe Stufe einnimmt, wie der Feldherrnblick, das rasche Notenlesen oder die zur Lösung von Schachaufgaben erforderliche tiefe Betrachtung des Problems. Inwieweit diese Übung nun wirklich bethätigt und die Intuition erreicht wird, hängt von der Begabung, Neigung und dem erweckten Interesse ab. Dass wir Nordländer mehr Hörmenschen als Sehmenschen sind, hängt sehr mit unseren Lebensgewohnheiten zusammen, und diese in Gedanken abzuwerfen, ist gar keine Kleinigkeit. Das Hören, das Reden, die Lektüre, das Einerlei der Umgebung wirkt der Lust der freien Betrachtung dauernd entgegen. Darum verweist der Verfasser auch auf den Verkehr mit der unerschöpflich reichen, unendlichen vielgestaltigen Natur, an der wir unsere Augen stählen und stärken können, wenn wir sie mit den Augen des Künstlers, ohne Begierde, als »Weltauge«, wie es Schopenhauer nennt, erfassen. Zwei Dinge sind es aber, bei denen wir dem Verfasser dieser trefflichen kleinen Schrift etwas anzumerken haben. Das erste betrifft Schiller's Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Schiller's Auffassung ist die reifste und tiefste, die sich denken lässt: ihm ist die ästhetische Bildung die Frucht, das Ergebnis der ästhetischen Erziehung. Wenn wir in dem Sinne des Verfassers künstlerisch sehen gelernt haben, sind wir noch weit von dem idealen Ziele entfernt, das Schiller gekennzeichnet hat, nach dem wir immer zu streben haben, wenn wir es auch nie erreichen. Dass Schiller's Tiefe gar selten ermessen wird, liegt daran, dass man ihn meist zu früh kennen lernt, zu einer Zeit, wo man seine philosophischen Schriften nur durchläuft, nicht durchdenkt. — Die andere Bemerkung betrifft Thausing's Ausspruch, er könne sich recht gut eine Geschichte der Kunst denken, in der das Wort schön gar nicht vorkomme. Es verlohnt sich Thausing's Meinung, nicht einen einzigen Satz kennen zu lernen. Er sagt in seinem Aufsatze über die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft folgendes:

Zu der Einsicht, dass ... Geschmacksurteile stets nur relativen Wert haben und sich im Wechsel der Zeiten und Verhältnisse fortwährend und sehr wesentlich ändern, zu dieser Einsicht sind die meisten unserer Kunstschriftsteller entweder nicht durchgedrungen oder sie machen keinen Gebrauch davon ... Mit der Ästhetik als philosophischer Disziplin hat die Kunstgeschichte nichts gemein, oder doch nicht mehr, als etwa die politische Geschichte mit der Moralphilosophie . . . das heisst sie liefert der Ästhetik wohl einen Teil ihres Stoffes zur weiteren philosophischen Verarbeitung, ob aber diese davon Gebrauch macht oder nicht, das tangiert die kunstgeschichtliche Forschung keineswegs. Die Kunstgeschichte ist jedenfalls nicht berechtigt, auch ihrerseits in das philosophische Gebiet hinüber und hinauf zu greifen . . . was sie zu Tage fördern will, sind nicht ästhetische Urteile, sondern historische Thatsachen . . . Der Massstab der Kunstgeschichte ist kein ästhetischer; derselbe ist überhaupt kein absoluter, sondern ein relativer, je nach der auf- oder absteigenden Richtung, welcher die Kunstentfaltung einer Epoche folgt. Die Frage z. B., ob ein Gemälde schön sei, ist in der Kunstgeschichte gar nicht gerechtfertigt. *Ich kann mir die beste Kunstgeschichte denken, in der das Wort »schön« gar nicht vorkommt.* Sollte Thausing hier nicht recht haben? Zum Geniessen ist die Kunstgeschichte nicht da, sie ist kein Spiel, sondern Arbeit. Das meint natürlich auch der Verfasser der vorliegenden Schrift, der selbst exakte Studien veröffentlicht hat. In dem Zusammenhange, in dem er den Thausing'schen Ausspruch anführt, könnte er aber leicht missverstanden werden.

Dr. Emil Jaeschke, *Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance.* I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Strassburg, 7. H., Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1900. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft III.) 62 S.

Das vorliegende Buch will den Anfang machen zu einer systematischen Behandlung der Frage nach dem Einflusse der Antike auf die bildende Kunst der Renaissance. Florenz bildet den Ausgangspunkt und eine Darlegung der Kulturverhältnisse ist der Hintergrund für J.'s Ausführungen. Im Mittelalter und bei Giotto bleibt die Antike nebensächlich; es treten nur gelegentliche Anklänge

an Antikes in Gefässen, Statuen, Fassaden von Gebäuden auf. Antike Allegorien begegnen. (Gerade hier müsste einmal der Besitz des Mittelalters an antikem Gut festgestellt werden, um unterscheiden zu können zwischen diesem Ererbten und dem in der Renaissancezeit neu Erworbenen.) Die »Künstler des Lebens« stehen kaum anders; Masaccio und Castagno verwenden antike Architekturmotive. In der kirchlichen Malerei zeigt Fra Angelico in Florenz wenig (»keine« ist wohl zu viel behauptet), in Rom dagegen zahlreiche Spuren der Antike. Von den »Erzählern« giebt Fra Filippo Lippi noch am meisten Antikes in den Bildern in Prato, während Benozzo Gozzoli gern seine Kenntnisse zur Schau stellt. In der Scene »Augustin lehrt in Rom« hat für das eine Medaillon eine Büste des Maximinus Thrax als Vorbild gedient. Für die Pollajuoli und Verrocchio wird Mantegna's Einfluss in Form und Inhalt (Herkules) bestimmend. Verrocchio studiert auch die antike Gewandbehandlung. Während bei ihnen die antike Architektur zurücktritt, erscheint sie zuerst bei den »Konservativen«: Lor. di Credi, Raffaellino del Garbo, Cosimo Rosselli. Filippino und Ghirlandajo dagegen sind direkt Altertumsforscher, während Botticelli antike Ideen frei fortbildet, Centauren und Satyre führt er wieder ein. Die Flora, der Mercur, die drei Horen gehen wohl auf Antikes zurück, wohl auch die Venus, deren Vorbild schon Giovanni Pisano gekannt haben muss. In der Verläumdung ist nur die Wahrheit auf Antikes zurückzuführen. Für Piero di Cosimo ist die klassische Sagenwelt nur Sprungbrett für seine eigene Traumphantasie. — Der Einfluss der Antike auf das Florentiner Quattrocento ist nur gering. Man sieht zu sehr mit *eigenen* Augen. Die Arbeit will nur als Einleitung betrachtet werden und ist an neuen Ergebnissen nicht eben reich, aber anregend geschrieben.

K. S.

PERSONALIEN

Den Vorsitz in der leitenden Kommission für die grosse Berliner Kunstausstellung führen die Professoren Artur Kampf und Kallmorgen.

ARCHÄOLOGISCHES

Zum Parthenonfries und zum betenden Knaben. Die Wünschelrute, ohne die auch die wissenschaftlichste Archäologie bei Ausgrabungen oft auf taubes Gestein stösst, hat in England wieder zu einem merkwürdigen Funde geführt. Auf einem Landsitz in Essex, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts Thomas Astle, einem Trustee des British Museum, gehört hatte, wurde aus der Erde bei einem künstlichen Felsenwerk ein Stück des Nordfrieses vom Parthenon ausgegraben, das einen Teil einer Tafel ergänzt, die zu den Elgin Marbles, d. h. den von Lord Elgin 1801/1802 nach England entführten Parthenonskulpturen, gehört. Wie der berühmte Archäologe A. S. Murray in einem im »Royal Institute of British Architects« am 17. November gehaltenen Vortrage, der jetzt im »Journal« dieser angesehenen Körperschaft vorliegt, erklärte, ist das Stück vermutlich in der grossen Pulverexplosion des Jahres 1687 abgesprungen und mit anderen Antiquitäten, worunter auch ein Fragment einer bekannten Inschrift (Boeckh, C. J. Gr. 166; bezieht sich auf die Schlacht bei Tanagra 457 v. Chr.), durch den Archäologen Stuart nach England verbracht worden. Dies war um 1750 geschehen; und ehe das Fragment vom Parthenonfries auf irgend eine Weise unter die Erde in Essex geriet, muss es nach den Verwitterungsspuren, die sich z. B. auch in durch den Regen gezogenen Rinnen äussern, den Unbilden des englischen Klimas längere Zeit ausgesetzt gewesen sein. Das Stück ergänzt den Reiter, der bei Michaelis (der Parthenon) die Nummer 110 auf der dreizehnten Tafel trägt (XXXV und XXXVI). Dieser Reiter ist gerade vor einem Nackten dargestellt; und auch sein nackter Arm kontrastiert vortrefflich zu den vom Winde aufgeblasenen Falten der Chlamys, die er trägt, und die mit einigen tiefen Schatten einen bewegten Hintergrund bildet. Murray fügt in seinem Vortrage noch einige Bemerkungen bei, wie der Südfries des Parthenon als Ganzes eine bei weitem weniger sorgsame Ausführung gefunden hat, als der Nordfries, zu dem das jetzt in England ausgegrabene Stück gehört, und die West- und Ostseite gefunden haben, weil zwischen der Südseite und der Burgmauer sonst nichts mehr zu sehen war, während die vielfachen Herrlichkeiten, welche die Akropolis auf den anderen Seiten des Parthenon noch schmückten, auf diese hauptsächlich zahllose Besucher und Beschauer zogen. Auch macht Murray auf die Willkürlichkeit aufmerksam, mit der die ausführenden Künstler, um die Gleichmässigkeit zu vermeiden, mit den Rossschweifen umgegangen sind. —

Ein interessanter Aufsatz von August Mau in dem soeben erschienenen reichhaltigen zweiten Heft der »Römischen Mitteilungen des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts« kommt auf eine schon früher aufgekommene Deutung des sogenannten »betenden Knaben« im Berliner Museum zurück, deren Priorität der Pompejaner Forscher unserem deutschen Dichter Wilhelm Raabe zugesteht, der in seinem köstlichen Hungerpastor zuerst gesagt hat: »Da ist ein anbetender Knabe, von dem ich glaube, *dass er seinen Ball wieder finden will*«. Voraussetzung für die Deutung der herrlichen Berliner Bronze als eines Auffangenden, ruhig und sicher nach dem zufliegenden Ball Blickenden ist die schon längst geschehene (richtige) Ergänzung, die Mau auf Grund technischer und anatomischer Verhältnisse anerkennt. Denn der Gebetgestus der Alten, wie wir ihn aus der schriftlichen und bildlichen Tradition kennen, würde verlangen, dass apotropäisch die *Innenfläche* der rechten Hand oder seltener der beiden Hände dem Götterbilde oder dem Himmel (?) zugewandt sind. Aber über die richtige Ergänzung wird man ja zweierlei Ansicht sein dürfen, und die Möglichkeit, dass die Hände in dem bekannten Gebetgestus hätten ergänzt werden müssen, so dass des Boedas Meisterwerk doch in der Bronze zu sehen ist, wird auch ihre Verteidiger behalten. Nichtsdestoweniger wird die Deutung Mau's für einen Fangball (pila) spielenden, möglicherweise mit einem Gegenstück zusammen als Weihegeschenk oder Genrebild aufgestellten Knaben durch die Autorität seines Namens und seine treffenden Deduktionen zahlreiche Anhänger finden.

M.

Vom olympischen Zeus des Phidias. Ein Beitrag *Ad. Furtwängler's* zu den Mélanges Perrot, der Festgabe für den französischen Archäologen Perrot, bringt Verschiedenes Interessante und Neue zum *Zeus des Phidias*. Zunächst tritt der Münchner Gelehrte mit Bestimmtheit für die Datierung *nach* der Parthenos, also für die Jahre nach der um 438 vor Chr. geschehenen Verbannung des Phidias aus Athen ein. Alle litterarische (Philochoros gegen Plutarch) und alle monumentale Überlieferung spricht nach Furtwängler dahin, dass der Zeus des Phidias nach der Parthenos gearbeitet worden ist. — Dann glaubt Furtwängler eine Erklärung dafür, dass der Olympische Zeus uns nur in den bekannten Hadrianischen Münzen und sonst in keiner Nachbildung überliefert ist, darin zu finden, dass die Phidiasische Statue sich in den Kreisen der schaffenden Künstler des Altertums nicht derjenigen Geltung erfreute, die wir nach ihrem Ruhme annehmen möchten; nur aus Laienkreisen stammen die begeisterten Urteile des Altertums, wie ja Wilamowitz-Möllendorff nach-

gewiesen hat, dass z. B. Cäcilius, ein attischer Kritikaster der augusteischen Zeit, sie »ein verfehltes Koloss« genannt hat. So kam gegenüber dem milden Typus des Phidias der gleichzeitige energischere mit stark gelocktem Haar, der kraftvolles Herrscherwesen ausdrückt, zur bildlichen Überlieferung. — Endlich bringt der Münchner Archäologe eine längst gehegte Vermutung zum Ausdruck, der auch eine Begründung nicht fehlt: »Sollte nicht das Phidiasische Ideal des Zeus von Olympia, das in der antiken Kunst vereinzelt dasteht und ohne Nachfolge geblieben ist, sollte es nicht dagegen bis auf den heutigen Tag fortleben in unserem Typus von Christus?« Die Legende erzählt ja von einem Maler des 5. Jahrhunderts in Byzanz, der Christus im Typus des Zeus malte und dem darob die Hand vertrocknete, was aber Gennadios durch Gebet wieder heilte. Die Kirche verdammte die Nachbildung des Zeus im Christus jedenfalls — wenn sie es merkte. Aber Theologen konnten keine Kunsttypen schaffen und zu allen Zeiten haben Künstler nicht anders wie auf Grundlage vorhandener Kunst schaffen können. So mag etwas von dem Geiste der grossartigsten Schöpfung des Phidias in unserem bärtigen Christustypus mit seinem schlichten, leise gewellten, bis zum Schulteransatz fallenden gescheitelten Haar, der von Osten kommend den jugendlich bartlosen Typus verdrängte, fortleben. *M.*

Zum Schlusse des Jahres 1902 wird uns noch das archäologische »book of the season« beschert: **Wilhelm Dörpfeld's »Troja und Ilion«**. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion 1870—1894. In diesem zweibändigen Werke von zusammen 650 Seiten mit 471 Abbildungen im Text, 68 Beilagen und 8 Tafeln sind die wissenschaftlichen Resultate aller Ausgrabungen, die seit dreissig Jahren in den prähistorischen und historischen Schichten von Troja stattgefunden haben, zusammengestellt. Kaiser Wilhelm II., der auf Befürwortung des Reichskanzlers und des preussischen Kultusministers die erforderlichen Mittel für den Abschluss der Ausgrabungen in Troja und für die Veröffentlichung ihrer Ergebnisse 1894 bewilligt hat, hat die Widmung des Buches angenommen. Eine Reihe von Mitarbeitern haben unter Führung Dörpfeld's den Plan des Buches aufgestellt und zur Ausführung gebracht. Alfred Brückner behandelt die Geschichte von Troja und Ilion und die jetzt (1893/4) und früher gefundenen Inschriften, Hubert Schmidt die gesamte Keramik, Alfred Götze die übrigen prähistorischen Kleinfunde, Hermann Winnefeld die Bildwerke aus Marmor und Thon sowie die Gräber und Grabhügel, Dörpfeld selbst die Geschichte der Ausgrabung, die Bauwerke der verschiedenen Schichten und den Vergleich der Ruinen mit dem Troja Homer's. Wilhelm Wilberg ist bei der Herstellung der Aufnahmen und Pläne der Bauwerke dem Athenischen Institutssekretär behilflich gewesen. Hans von Fritze hat den Abschnitt über Münzen geschrieben, der einzige Mitarbeiter am Buche, der nicht auch bei den Ausgrabungen selbst thätig gewesen ist. Die Verleger, Beck & Barth in Athen, haben in Druck und Ausstattung des wichtigen Werkes ganz Treffliches geleistet. — Wenn wir bei dieser Gelegenheit auf die litterarische Produktion zur klassischen Archäologie des Jahres 1902 zurückblicken, glauben wir nur ein Werk noch anführen zu dürfen, das sich mit dem Dörpfeld'schen in seiner Art messen kann: das Resultat dreissigjähriger Forschung und dreissigjährigen Sammelns, das der berühmte römische Topograph *Rodolfo Lanziani* in seiner *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di Antichità* niederlegte, dessen erster Band (ca. 1000—1530), sechs Jahrhunderte von Ausgrabungen und Antiquitätensammeln umfassend, im August dieses Jahres bei Ermanno Loescher & Co. in Rom erschienen ist. Auch diese gewaltige Materialiensammlung, die in fünf Bänden über 60000 Notizen gliedern und zugänglich machen wird, verdient in erster Linie genannt zu werden. *M.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Festsitzung am 12. Dezember begrüsste Professor Petersen die sehr zahlreich erschienenen Anwesenden und leitete mit einem kurzen Hinweis auf das seit Winckelmann's Tagen so gewaltig ausgedehnte Forschungsgebiet der Archäologie die Ankündigung ein, dass dem Archäologischen Institut für die Leitung der römisch-germanischen Forschung in Deutschland eine eigene Kommission unter dem Vorsitz von Professor Dragendorf in Frankfurt a. M. angegliedert sei. Er gedachte dann des schweren Verlustes, den gerade diese Forschung im vergangenen Jahre durch den Tod Karl Zangenmeister's und Felix Hettner's erlitten hat. Professor Hülsen legte den Abschluss der Stadtrömischen Inschriften des grossen Corpus vor. Er sprach dabei den italienischen Gelehrten und Behörden Dank und Anerkennung aus und hob die bleibenden Verdienste von W. Henzen und Th. Mommsen um dieses Monumentalwerk hervor. Professor Karl Robert aus Halle gab in italienischer Rede eine treffende und auf glückliche Kombinationen begründete Erklärung zweier römischer Rhea Silvia-Sarkophage aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Besonders wertvoll war die Indentifizierung einer auf einem der Sarkophage dargestellten zuschauenden Göttin mit der Venus des berühmten Venus- und Romatempels Hadrian's. Dr. Paul Hartwig hatte einen Gipsabguss der vatikanischen Demosthenes-Statue ausgestellt. Er konstatierte zunächst, dass die Haltung der Hände, insofern sie von der durch antikes Zeugnis verbürgten abweiche, erst von moderner Ergänzung herrühre. Nun war von ihm schon früher das Fragment zweier ineinander gefalteter Hände vorgelegt worden, deren Zugehörigkeit zu einer Demosthenes-Statue alsbald von ihm vermutet worden war. Er brachte jetzt für diese Vermutung den glänzenden Beweis, indem er vor den Augen der Anwesenden die falsche Restauration entfernte und einen Gipsabguss der beim Palazzo Barberini gefundenen Hände an die Stelle setzte. Der Vortragende hob dann in überzeugender Weise die grossen Vorzüge dieses Motivs sowohl für die Komposition der Statue als auch für den Charakter des Dargestellten hervor. Glücklichste Bestätigung erfuhr endlich Dr. Hartwig's schöne Entdeckung durch einen gleichfalls aus jenem Funde stammenden Marmorfuss, der von Dr. Amelung aufgefundenen und als rechter Fuss des Demosthenes erkannt worden war. — Die Sitzung vom 19. Dezember leitete der Vorsitzende mit einigen Worten über Dr. Delbrück's Bearbeitung dreier römischer Tempelreste ein. Dann ergriff Dr. Delbrück selbst das Wort und berichtete über seine jüngsten, von der italienischen Regierung freundlichst unterstützten Untersuchungen und Grabungen in Segni. Auf einer Plattform ziemlich in der Mitte der Stadt, hoch gelegen, stand ein Tempel mit der Front nach Süden. Er hatte drei Zellen, die mittlere, jetzt von der Kathedrale eingenommene, breiter, die seitlichen schmäler mit abgerundeten Hintermauern. Vor den Zellen drei Reihen von je vier Säulen. Die Bestimmung als Kapitolium wurde durch einige Terrakottafragmente gestützt, die sich auf Juno und Minerva deuten lassen. Diese und andere plastische Reste gestatteten ferner die Entstehungszeit des Tempels ins erste Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. zu bestimmen. — Dann sprach Professor Petersen über Trajan's Donaubrücke und Kanal. Beide werden in einem Briefe des Plinius nebeneinander

als Wunderleistungen Trajan's gepriesen. Die Brücke ist die bekannte, welche von Dio beschrieben, auf römischen Münzen und dem Relief der Trajanssäule dargestellt ist. Wo aber war der Kanal? Auch ihn hat man kürzlich an der Säule zu erkennen geglaubt, von einer hölzernen Fortsetzung der Steinbrücke überspannt. Wie unbegründet und unmöglich diese Annahme sei, wies der Vortragende nach, indem er zunächst bemerkte, dass fast dieselbe Vorstellung von dem Trajanischen Kanal schon früher entwickelt worden sei. Sie sei zwar in einem Punkte richtiger gewesen, beruhe in der Hauptsache aber auf falscher Voraussetzung, sei auch technisch gewiss zu beanstanden. Der Kanal, der an dieser Stelle bei der Brücke also nicht nachzuweisen ist, war dagegen nur wenige Meilen stromaufwärts bereits vor mehreren Jahren nachgewiesen und als römisch erkannt worden. Getrost darf man ihn dem Trajan zuschreiben, dessen grossartige Fürsorge für den Verkehr in nächster Nähe eben durch die Steinbrücke Apollodor's und durch die grosse Strasse längs der Donau bezeugt wird, und dessen Brücke und Kanal eben in jenem Pliniusbrief genannt und gepriesen wird. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Über das **Germanische Museum in Harvard** (U. S. A.) erfährt man, dass das Gebäude bald fertig und eröffnet werden wird. Der gegenwärtige Präsident der Museumsgesellschaft ist Karl Schurz in New York, die Vicepräsidenten sind v. Bezold in Nürnberg und W. Bode in Berlin. Der Ausschuss besteht aus einer grossen Reihe der angesehensten Bürger der Vereinigten Staaten. Augenblicklich wird darnach gestrebt, die Sammlung durch den Ankauf von Modellen von deutschen Bauernhäusern zu ergänzen. Auch eine Reihe von Gipsabgüssen deutscher Plastiken aus älterer und neuerer Zeit ist kürzlich angekauft worden.

Rom. Das *Kapitolinische Museum* ist seit Monaten geschlossen und in völliger Neuordnung begriffen. Die Räume sind bedeutend erweitert worden, und man hofft für die in Aussicht stehenden Kaiserbesuche mit der Neuordnung des Museums fertig zu werden. *E. St.*

Für die **Hamburger Kunsthalle** ist der Altar der Stadtkirche zu Grabow von 1379 angekauft worden. Wir geben einen Bericht über dieses kunsthistorisch äusserst wichtige Stück in einer der nächsten Nummern.

Die Sammlung von **H. W. Mesdag,** die der berühmte Marinemaler in seiner Wohnung im Haag vereinigt hat, ist von ihm für den Fall seines Todes dem holländischen Volke geschenkt worden. Unsere Leser werden sich erinnern, dass wir im vorigen Jahre sie mit einigen Perlen dieser erlesenen Sammlung bekannt machten.

Budapester Kunstausstellungen. In der jüngst eröffneten Winterausstellung des Ungarischen Kunstgewerbevereins interessieren uns in erster Reihe neue Techniken, welche allem Anschein nach sehr entwickelungsfähig sind. »Geflammter Sammet« (lángolt bársony) nennt sich die Erfindung der Frau P. Treitz, es ist eine Malerei mittelst chemischen Prozeduren, wobei der Seidensammet der Vorlage gemäss eine bunte, irisierende Dessinfärbung bekommt. Die schönsten Stücke sind noch mit dem Batikverfahren kombiniert. Man stelle sich Sammetkissen und Vorhänge vor, welche etwa eine Farbenwirkung Eckmann'scher Tapeten haben, doch potenziert sich die Leuchtkraft und Intensität bedeutend mehr, als bei jedwedem gefärbten Sammet zu erreichen ist. Ausserdem bekommen diese Stücke einen äusserst variablen Perlmutterlüster. Das Verfahren selbst ist nicht kostspielig und eignet sich auch zu ausgiebiger Produktion. Schöne und originelle Vorlagen lieferte zu den ausgestellten Stücken Arthur Lakatos.

Eine andere Neuigkeit bieten Max Róth's Mosaikfriese für architektonische Zwecke. Die Stücke sind für hohe Fassaden berechnet, das Mosaikbild wird aus opaken Glas in rauh aufgetragenen Cement gebettet. Das Mosaikbild bekommt hierdurch einen wetterfesten Hintergrund von kräftiger Textur.

In der Ausstellung herrschen moderne Möbelstücke vor. Die besten sind nach Eduard Wiegand's Entwürfen gearbeitet. Dieser Künstler hat erst jüngst ein kleines, pikant gezeichnetes Album seiner Möbelentwürfe im Verlag des Kunstgewerbevereins erscheinen lassen. Es ist eine Linien- und Flächenkunst, welche ihm in Turin eine goldene Medaille einbrachte.

Es ist hier kein Platz für eine eingehende Würdigung der Ausstellung, wir wollen nur flüchtig auf deren allgemeinen Charakter hinweisen. Man kann nicht verkennen, dass diese Künstler mit Fleiss und Ernst einer nationalen Ausdrucksweise zusteuern. Ein Teil ist bestrebt, die hochinteressanten altungarischen Volkskunstmotive den neueren Forderungen anzupassen, zu entwickeln. Hier bildet der altungarische Ornamentenschatz eine wahre Fundgrube. Andere brechen mit jeder Tradition und wollen dasselbe Ziel durch scharfes Pointieren ihrer eigenen Persönlichkeit erreichen. Hiernach soll ihre persönlich-ungarische Eigenart zum Schaffen einer Rassekunst beitragen. Beide Richtungen sind in dieser Ausstellung gut vertreten.

Eine *Kollektivausstellung* seiner neueren Werke eröffnete Mitte Dezember der Maler Joseph Rippl-Rónai. Die ungefähr 300 Pastell- und Ölgemälde bilden das Material einer St. Petersburger Ausstellung, welche der Künstler auf Anregung des russischen Kunstfreundes Prinz Scherbátoff dort demnächst veranstalten wird. Die Essenz seiner Kunst ist eine stilistische Verwertung des Tones und der Farbe. Wir sehen Landschaften, wo fast nur der leuchtende Schimmer riesiger Schneeflächen, das sammtene Inkarnat eines Gesichtes, das flutende Grün eines grossen Parkes, die graue Symphonie einsamer Felsenklüfte festgefasst ist. Alles übrige ist nur angedeutet, die Zeichnung selbst nur eine naiv-summierende, grosse Formen stilistisch zusammenfassende. Die schönsten Stücke sind intime Interieurs aus dem väterlichen Hause, wie auch seine ganze Kunst auf intim Erlebtes, Gefühltes ausgeht.

Carl Lyka.

WETTBEWERBE

Preisausschreiben für Plakate. Die Firmen Continental Caoutchouc-Co., Edler & Krische, Hannoversche Cakesfabrik, Georg A. Jasmatzi, Kathreiner, Dr. A. Oetker, Gebr. Stollwerck, Günther Wagner, Oskar Winter haben unter Schaffung einer neuen Art von Wettbewerb zum 28. Januar 1903 ein Preisausschreiben für Plakatentwürfe erlassen, zu dem 90 eingeladene Künstler ihre Beteiligung zugesagt haben. Jeder Entwurf wird mit 100 Mark honoriert, und es kommen insgesamt 20000 Mark an Honorar und Preisen zur Verteilung. Durch das gemeinsame Vorgehen wird eine Vergeudung von Talent und Arbeit und jede Ausbeutung der mitarbeitenden Künsterschaft vermieden, was in deren Interesse freudig zu begrüssen ist.

Breslau. Den ersten Preis von 5000 Mark für einen Bismarckbrunnen auf dem Köngsplatz erhielt der gemeinsame Entwurf der Bildhauer Ernst Seeger und B. Sehring in Berlin.

VOM KUNSTMARKT

Bei der letzten **Auktion von Frederik Muller & Cie.** in Amsterdam wurden für alte holländische und vlämische Meister ziemlich hohe Preise erzielt. Ein Porträt von A. Cuyp ging für 6400 Gulden nach Amerika, das Boy-

mansmuseum in Rotterdam erwarb den kleinen Kopf einer alten Frau für 2350 G. und einen van Goyen, Ansicht des Haarlemermeers, für 1025 G., eine andere Landschaft desselben Meisters ging für 3750 G. weg, während für Rechnung des Reichsmuseums in Amsterdam drei Paneele eines vlämischen Meisters aus dem Ende des 15. Jahrhaunderts, Salomo's Götzendienst vorstellend, für 5900 G. angekauft wurden. Das Innere eines Bauernhauses von A. van Ostade ging für 800, Pot, Porträt eines polnischen Edelmanns, für 1225, van Ravesteyn, Porträt, für 2900, S. van Ruysdael, Landschaft, für 1250, E. van Tilborgh, Hochzeitsmahl, für 1800 und eine Landschaft von J. Wynants für 2200 Gulden fort.

VERMISCHTES

Nochmals die sogenannte himmlische und irdische Liebe. In der »Kunstchronik vom 27. November Spalte 117/118 giebt E. St. einen Auszug aus dem Aufsatze von L. M. Palmarini in der »Nuova Antologia« vom August »*Amore sacro e profano o la fonte di Ardenna*«, worin der berühmte Borghese-Tizian eine neue allegorische Erklärung erfährt, und nimmt sie auch an: »und somit scheint endlich die viel gesuchte Erklärung eines der herrlichsten Bilder Tizian's gefunden zu sein«. — Mit nichten! Ich habe geglaubt, dass, seitdem Franz Wickhoff im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XVI, p. 41 ff. die sogenannte himmlische und irdische Liebe als eine mythologische Illustration hingestellt hatte und zwar als »*Venus überredet Medea zur Flucht mit Jason*« nach (Valerius Flaccus' Argonautica VII, 194—406), diese Deutung feststeht und man die Allegorie aus dieser Periode Tizianischen Schaffens endgültig verbannt, in der der Meister Venusfest und Bacchanal (Madrid) und Bacchus und Ariadne (London) nach den Amores des Philostrat, nach den Andriern des gleichen antiken Schriftstellers und nach dem Epithalamium des Peleus und der Thetis des Katull gemalt hat. Diese Wickhoff'sche Erklärung (siehe auch denselben, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1902, p. 118) hat der ausgezeichnete englische Tizianforscher Claude Philipps in zwei Aufsätzen des Portfolio (The earlier work of Titian 1897, p. 38 und The later work of Titian 1898, p. 8 und 29) als durchaus sicher angenommen, »We may be grateful Mr. Wickhoff for his new interpretation«, sagt er; und in dem von Lionel Cust, dem Direktor von Windsor Gallery, 1902 herausgegebenen Van Dyck'schen italienischen Skizzenbuch, in dem die Borghese'sche Tafel auch figuriert, ist sie einfach als »Venus und Medea« (früher amore profano e sacro) bezeichnet. Dass ein Allegoriensucher immer weiter auf künstlichen Deutungen besteht, ist ja begreiflich; aber dass der treffliche Historiker der Sistina sich ohne Prüfung der deutschen und englischen neuesten Tizianforschung davon überzeugen lassen will, erstaunte mich. — Zu Wickhoff's Deduktionen ist nun noch ein unabweisbares Moment für die Wickhoff'sche Deutung gekommen, das ich leider nur aus dem Gedächtnis nach einer kurzen Aufzeichnung wiedergeben kann, da ich mir nur kurz das Faktum und nicht meine Quelle notiert habe. Im Jahre 1899 oder 1900 habe ich irgendwo, vermutlich in einer englischen Zeitschrift, gelesen, dass eine Pariser Ausgabe des Valerius Flaccus aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, also aus der Zeit, in welcher Tizian noch lebte, als Titelkupfer das Tizian'sche Bild aus dem Palazzo Borghese trug. Trotz einer Anfrage in den »Notes and Queries«, trotz der Bemühungen Sal. Reinach's in Paris, die Ausgabe des Val. Flaccus ausfindig zu machen, ist es mir nicht gelungen herauszubringen, wo ich diesen sicheren Beweis — was kann die Deutung auf Venus und Medea mehr sichern, als wenn das Bild als Titelblatt zu der Geschichte der Medea in den Argonautica figuriert? — gelesen habe. Es war noch dazu erklärt, wann und auf welche Weise die erste Abbildung des Tizian'schen Gemäldes nach Frankreich gekommen sei. Vielleicht kann irgend ein Leser der »Kunstchronik« mir dazu verhelfen, diese Notiz wieder ausfindig zu machen, damit die allegorischen Erklärungen endgültig begraben werden können.

Aber auch einiges in den Deduktionen Palmarini's verlangt darnach direkt zurückgewiesen zu werden. Eine Ardennenlandschaft soll Tizian nach Bojardo's Schilderung hier gemalt haben: es ist aber doch die gleiche norditalienische, wie sie auf noch anderen Tizian'schen Gemälden, den drei Lebensaltern, dem Noli me Tangere, zu sehen ist. Und es ist die gleiche Landschaft, welche auf dem Dresdner Giorgione von Tizian selbst gemalt worden ist. Der »Anonimo« von 1525, der die Dresdner Venus des Giorgione im Hause des Jeronimo Marcello in Venedig sah, fügt dabei hinzu: lo paese e cupidine furono finiti da Tiziano. Bei dieser giorgionesken Frühlandschaft hat wahrhaftig Tizian nicht nach Versen des Bojardo oder Ariost gearbeitet. — Gewiss spielt die »Informazione« eine Rolle in den Bildern, welche Tizian für das Studio des Herzogs Alfonso d'Este, im Kastell von Ferrara zwischen 1518 und 1522 gemalt hat; aber, wie Philipps im Portfolio 1897, p. 70 schreibt: »Trotz der Bekanntschaft mit Ariost, dessen Orlando furioso in der ersten Ausgabe gleichzeitig mit Tizian's erstem Besuch in Ferrara erscheint, sind Alfonso's Bestellungen in erster Linie »nach der Antike«, und auch die Freundschaft zwischen Dichter und Maler war damals mehr präsumiert als sie wirklich existierte«. — Und nun »die beiden Frauen sollen dieselben Züge tragen«; Palmarini erkennt die Geliebte und spätere Gemahlin des Alphonso d'Este von Ferrara, Laura Dianti, wie ihre Lippen noch nicht das gefährliche, Liebe entflammende Wasser der Ardennenquelle getrunken haben und dann dieselbe unbekleidet noch einmal, bereit Liebe zu geben und zu empfangen, nach dem Trunk. — Woher weiss denn Herr Palmarini, wie Laura de' Dianti auf einem Tizian'schen Bilde ausgesehen hat? Doch nur vom Pariser Tizian, der die Bezeichnung trägt »Alfonso v. Ferrara und Laura de' Dianti«! Aber Karl Justi hat doch schon 1894 im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen »Tizian und Alfons v. Este« schlagend nachgewiesen, dass das sonst solchen naseweisen Neubenennungen gegenüber in seiner konservativen Würde so unerschütterliche Louvre mit seiner Taufe hereingefallen ist. Der »finstere Kanonier Alphonso« kann es nicht sein, der auf dem Louvrebild der angeblichen schönen Laura bei der Toilette hilft. Alphonso war bereits 44, als seine erste Gattin Lucrezia starb, ein Fünfziger, als ihm Laura den ersten Sohn gebar. Man hat wegen der Ähnlichkeit mit einem Madrider, für Alphonso angesehenen, Porträt geglaubt, dass auch in Paris Alphonso hänge; aber in Madrid ist Alphonso's Sohn, Ercole II., von Tizian's Hand gemalt zu sehen, wie Justi nachweist. Somit müsste das Pariser Bild zum mindesten Ercole II. mit seiner »Stiefmama« darstellen; aber es ist irgend ein vornehmer Venetianer mit seiner schönen Geliebten; einst war das Bild im Besitz Karl's I. von England gewesen und hatte im Commonwealth Inventary als »Mistress of Titian after the life« figuriert. Ist also in Paris keine Laura de' Dianti, so können die beiden dem Pariser Bilde ähnelnden Gestalten der Borghesetafel gewiss nicht die Geliebte Alphonso's repräsentieren. — Warum nun immer noch in die nebelige Ferne der Allegorie schweifen, wo das Gute so nahe liegt? Wann hätte das klassische Altertum Vorbilder abgegeben, wenn nicht zwischen 1500 und 1520?

München. *Dr. Max Maas.*

Ein neues Erkennungszeichen für alte Bilder. Der Pariser Kriminalist Bertillon hat, wie bekannt, in letzter Zeit seinem Systeme der Identifizierung einer Person durch Messung gewisser Körperteile noch ein neues, nach seiner Behauptung geradezu untrügliches Kennzeichen angefügt, nämlich: das photographische Bild der Fingerabdrücke. Es ist ihm gelungen, die Linien und Poren einen solchen Abdruckes bis in ihre subtilsten Verteilungen festzuhalten und nach einem besonderen System diese Abdrücke, welche bei jedem Menschen durchaus eigentümlich sind, zu klassieren. Ein sinnreiches Schema ermöglicht es ferner, festzustellen, ob ein neu gemachter Fingerabdruck sich mit irgend einem der schon festgestellten deckt. Nun hat in der »Neuen Freien Presse« jemand die Beobachtung mitgeteilt, dass gewisse alte Meister die Neigung hatten, einzelne Partien der Oberfläche ihres Bildes mit dem Daumen zu behandeln. So ist z. B. nach den Angaben unseres Gewährsmannes an Dürer's Allerheiligenbild mit der Lupe an einzelnen Stellen eine solche Behandlung sichtbar. — Das Schlussglied dieser Gedankenkette ist nun bald gefunden: es wäre mit einem Worte möglich, wenn sich an einem unbeglaubigten Bilde eines Meisters Fingereindrücke finden und das Daumenbild dieses Meisters nach beglaubigten Werken seiner Hand etwa schon festgestellt wäre, einen Identitätsnachweis auf dieser Grundlage zu erbringen. Allerdings müsste man zunächst den Restauratoren — auf die Finger sehen.

In **Hamburg** ist nach langjähriger Verborgenheit im Auslande ein einheimisches Gemälde aufgetaucht und in dortigen Privatbesitz übergegangen, das für die moderne Hamburger Lokalkunst von Wichtigkeit ist. Es ist das Aquarellbildnis des Malers Jakob Gensler, gemalt von Hermann Kauffmann. Das Bild soll so ausgezeichnet sein, dass es Kenner für eins der schönsten Porträts erklärten, die je in Hamburg geschaffen sind.

In **Wien** tobt gegenwärtig ein ungemein heftiger Kampf um den Bau des städtischen Museums. Wir hatten früher schon berichtet, dass die beiden Konkurrenten um das Projekt: Otto Wagner mit einem durch und durch modernen Entwurf und Schachner mit einem der Gewohnheit entsprechenden waren. Im Preisgericht erhielt Schachner's Projekt die grössere Stimmenzahl. Jetzt ist die Frage der Ausführung an den Gemeinderat gekommen und ist hier selbstverständlich ins Politische übersetzt worden. Was werden wird, ist noch unbestimmt, zunächst hat aber die Majorität den, wie uns scheinen will, sehr vernünftigen Entschluss durchgesetzt, dass erst einmal von beiden Projekten genaue Modelle unter Einschluss des ganzen Karlsplatzes hergestellt werden.

Florenz. Castagno's vor einigen Jahren aufgedecktes Fresko der Annunziatenkirche mit dem heiligen Hieronymus im Mittelpunkt ist den Blicken wieder entzogen und wiederum steht Alessandro Allori's »Jüngstes Gericht« auf dem Altar. Die Patrone der Kapelle waren müde das Fresko zu sehen und die bloss gelegten Mauern; nach ihren Anschauungen war dies sicherlich »indecente«. Wenn man nicht ohne Einschränkung den Kunsthistoriker-Standpunkt als den richtigen proklamiert, wonach jedes Werk der älteren Kunst unter allen Umständen gezeigt werden muss, kann man ihnen nicht ganz unrecht geben. Es sah wirklich hässlich aus, halb fertig oder besser halb auf Abbruch. Aber man muss sich wundern, dass nicht ein sehr einfacher Ausweg gewählt wird, der den Vorzug hat, den Wünschen der Patrone und den legitimen Ansprüchen der Kunstfreunde zugleich gerecht zu werden. Wenn man nämlich das Altarbild mit Scharnieren versieht und beweglich macht — so wie z. B. im Palazzo Pitti ganz grosse Bilder ohne jede Schwierigkeit von der Wand in besseres Licht gedreht werden können —, so würde es jeden Augenblick möglich sein, auf Wunsch das Fresko zu zeigen: sonst aber würde die Kapelle in ihrem einheitlichen Schmucke nicht gestört. Dasselbe Prinzip müsste auf die Nachbarkapelle angewendet werden, wo ein anderes Castagnofresko — auf wenige Tage im Frühjahr, wie seiner Zeit gemeldet, sichtbar — hinter einem Altarbild verborgen ist. — Eine kurze Berichtigung über meine neulichen Angaben betreffend die Photographien von Brogi sei hier zugefügt. In den jetzt vorbereiteten Katalog sind auch die älteren Aufnahmen aus früheren Jahren einbezogen worden, die noch nicht mit isochromatischem Verfahren hergestellt sind. Es sind zumeist die hervorgehobenen Aufnahmen seltener Florentiner Kunstwerke dabei. Trotzdem bleiben diese wertvoll, da es vielfach die einzigen existierenden Reproduktionen sind. *G. Gr.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 12. 8. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DÜSSELDORFER BRIEF

In unserer Kunsthalle ist in den letzten Monaten ein frischer Hauch deutlich zu verspüren.

Es ist zu hoffen, dass er anhält und endlich auch dem besseren kunstfreudigen und kaufkräftigen Publikum den Weg hinunter weist in das alte Hochwasserterrain alias Künstlerfriedhof alias permanente Kunstausstellung der Kunsthalle.

Es ist ein recht erfreuliches »Stelldichein« unserer Talente, dem wir den mit Recht so beliebten und oft heissersehnten Zettel »Verkauft« in vielen Exemplaren gewünscht hätten.

Aber es ist, als ob das Interesse der oberen Zehntausend, sagen wir im Düsseldorfer Falle: oberen Hundert, einzig und allein von dem modernen Kunstgewerbe gefangen genommen würde. Und in der That: es sind da, besonders bei Leven auf der Elberfelder Strasse, zum Teil so ausserordentlich eigenartige reizvolle Dinge ausgestellt, dass es selbst Familienvätern, die sich nicht zu den oberen Hundert rechnen dürfen, schwer wird hier vorbeizugehen ohne sehnsüchtige und resignierte Blicke. Besonders geschmackvoll ist hier das Licht hereingezogen. Es stehen da allerhand Leuchter und Lampen von einem Reiz der Form und Farbe, dass sie sich wohl kaum übertreffen lassen dürften.

Und doch darf sich die Malerei nicht unterkriegen lassen. Die Künste sollen und müssen ihre Kräfte willig dem Gewerbe herleihen, eine Verbindung, aus der diese entzückenden Werke entstehen — aber sie sollen niemals auf Eigenwirkung Verzicht leisten, sollen sich stets das Recht vorbehalten, mit allen Mitteln der Technik sich selbst zu predigen, den allerdirektesten Weg zum Menschenherzen immer wieder von neuem zu suchen und zu gehen.

Und so ist denn auch viel Gutes augenblicklich in der Kunsthalle beieinander, wenigstens für gesunde Herzen, die nicht nur immer das Allerneueste aus Paris oder Skandinavien haben müssen, sondern sich noch unverdorbenen Geschmack und Freude an gesunder heimischer Kunst bewahrt haben.

Die Hauptwand des grossen Saales ziert, an Stelle des nach Aachen gesandten Rocholl'schen lebensgrossen Hengstes, eine Sammlung von dreizehn Bildern und Skizzen von Dirks. Mit frischen Kräften ist er vom Nordseestrande, seiner Heimat, zurückgekehrt, hat seine Eindrücke in virtuos und mächtig hingesetzten Bildern gegeben, und aus diesen urwüchsigen, farbensprühenden Sachen weht der frische Geruch des Seetangs, die salzige Luft der Waterkante.

Ihrer Frische und Unmittelbarkeit verdanken sie denn auch in der Künstlerschaft einen unbestrittenen Erfolg, wenigstens in dem Teil derselben, welcher noch nicht zurückschrickt vor unmittelbarer Aussprache, und dem das Wort »Ausgeglichen« nicht über alles geht. Und hierzu zählt alles, was vorwärts will, was strebt, was frisch und kräftig ringt.

Ein jeder wird nun seine Lieblinge darunter haben. Aber man sehe sich nur einmal die Bilder »Am Deich«, »Am Quai«, »Hafenstadt im Winter«, »Ebbe« an. Und jenes reizvolle graue Bild »Ein Abhang mit Obstbäumen an nebeligem Tage«.

Zwischen die Dirks hat sein Freund Schneider-Didam eine Anzahl frisch und geistvoll aufgefasster Porträts hineingestreut.

Vier Bilder von Kröner mit ausserordentlich reizvollen Einzelheiten locken zu Halt und Studium. Vor allem die Birkhahnbalz mit ihren gelben Gräsern über moorigem Grunde, und am Horizont, mit wenigen Meisterstrichen hingesetzt aber unendlich verstanden und fein: Birken und Kiefern.

»Auf Auslug«: ein Fuchs in vorzüglich gestimmter Frühlichtlandschaft.

A. Lins hat da eine halb lebensgrosse Schimmelstute mit Fohlen, über die Apfelzweige ihre spielenden Schatten streuen und Sonnenlichter huschen. Ein Bild von sehr guten Eigenschaften.

Zwei Bilder von Nikutowski, auf den schon wiederholt hingewiesen wurde. »Warburg«, das grössere, zeigt dieses altertümliche westfälische Bergnest an der Diemel, wie es vom Berge herabklettert zum Fluss mit roten, feingetönten Dächern, hohen Mauern und Türmen. Nikutowski liebt es, wie einstmals Ludwig Richter und Schwind, mit offenem treuen Auge durch die deutschen Gaue zu pilgern, hier sich an einem Bergnest festzusaugen, dort am Flüsschen zu sitzen und einem alten halbverkommenen Bürgerlein zu Leibe zu gehen, wie es da, wie eine Henne über ihre Kleinen, die Wacht hält über ein Häufchen Häuser mit roten Dächern, sei es Dorf oder Stadt.

Und immer fein. Immer giebt's da einen Hauch Romantik, wie's scheint unbewusst. Nichts Gewolltes, nur Gefühltes.

Und wieviel giebt's da noch für Nikutowski zu entdecken: in Franken, Thüringen, Lothringen. Er steht erst am Anfang und hat, mit seinem feinen Spürsinn, mit seinem ausserordentlichen Gefühl für solche Reize, noch ein herrliches Leben voll Entdeckungen und Auferweckungen vor sich. Er fusst fest und unerschütterlich in den kleinen vergessenen Winkeln Deutschlands, lässt andere nach Holland und Belgien gehen und geht rüstig und unentwegt seine stillen Wege weiter. Glück auf!

Die »Löwen« von Felix Eulenburg. Das Lebensmüde, Depossedierte dieser Käfiglöwen ist vorzüglich. Dies Bild reiht sich würdig seinen früheren »Königstigern« an.

Diesen ist diesmal mit grosser Wärme des Tones Appell gerecht geworden.

Fr. Schnitzler scheint sich mit seiner »Kartoffelernte«, die viel Ton zeigt, auf gesunde Wege begeben zu wollen. Dieser Schritt ins Freie ist mit Freuden zu begrüssen.

Von Erich Mattschas sind Bilder von Stimmung da. Die »Kameradschaft« zeigt den bleigrauen Ton, der das fahle Licht des Morgens stets gut seinen militärischen Motiven anpasst. Die »Droschenkutscher« sind ein wohlgelungenes Aquarell.

Vom jungen G. von Bochmann, der nun auch bereits anfängt, sein Wörtlein mitzusprechen, ist da eine Terrakottabüste, eine alte Holländerin. Vorzüglich in Form und Ausdruck.

Petersen Angeln bringt in seiner Sammlung wohl das Beste im Mittelstück, frisch und kernig: »Norwegischer Gebirgsstrom«. Besonders der Hintergrund, die Berge und die feine, ich möchte sagen »Dücker'sche Luft« sind gut.

Von letzterem Meister sehen wir im grossen Saale ein ganz wundervolles Bild. Ein Flussbecken im sanften Lichte des Sommernachmittags. Ein grösserer Kontrast wie Dücker und Dirks ist ja schlechterdings nicht zu denken, und so lange »Geister aufeinander platzen«, werden Berge nicht ausreichen, die Kluft zu überbrücken — und doch sollte man *Beiden* gerecht werden können. Dücker wird immer da gross und fast unerreichbar sein, wo er, wie in diesem Bilde, die ihm liegenden Motive sucht. Ruhe, Ausgeglichenheit. Und Dirks muss Sturm und Wellen haben. »Jedem das Seine.« Es giebt so viel Luft um uns her. Sie ist steuerfrei und hat Raum für die entgegengesetztesten Elemente.

Von unserem leider nun ausgerückten Jernberg sind gute kleine Bilder da.

Von Heimes ein feiner »Winter an der Nordsee«.

Von Heinr. Hermann ein älteres »Vor dem Stall«, das mit seinem satten vollen Ton stets wieder anzieht.

Daneben hängt das ältere ausgezeichnete Bild, von K. Becker und Klein-Chevalier vereint gemalt: »Ausfahrende Fischer«. Es füllt die ganze Schmalwand des kleineren Saales aus. Alles an diesem Bilde ist Leben und gesunde Kraft. Die von frischer Brise bestrichenen gelblichen Wellen der Nordsee, ebenso die gut gezeichneten und gemalten Fischer sprechen von neuem auf das Nachdrücklichste an.

Eine kleine Kollektion von W. Bartsch weist ein toniges kleines ernstgewolltes Bildchen oder Studie auf: »Hafen von Nieuport«. Steht auch gut im Rahmen.

Die Landschaft von Tutz jun. ist weich und gut im Ton.

Das Bild von Rensing »Am Kamin« zeigt viel Beobachtung.

Diese Auswahl von Bildern beweist, dass die Ausstellung nicht dem Studienmalen da draussen hinderlich gewesen ist. Sie zeigt dem stillen Beobachter vor allem aber eins: es ist eine gesunde Kraft noch in der Düsseldorfer Kunst, woran ja Einsichtige niemals gezweifelt haben, Übelwollende stets zweifelten. Die Linie aber ist eine aufwärts sich bewegende — und das ist die Hauptsache.

Zuletzt und nicht zuletzt kommt aber noch Fritz von Wille mit seinem »Meerfelder Moor«.

Wille gehört zu denen, welche neuerdings in der uns so nahe liegenden und doch Jahrzehnte lang (ausser von Heinrich Hartung) vergessenen Eifel alljährlich ihre Kräfte erneuern. Vom Vater her mit einer guten gesunden Dosis Romantik begabt, entdeckt er, wie Nikutowski in Mittel- und Süddeutschland neu die eigenartigen Reize der Eifellandschaft, die die Unberührtheit ihrer stillen romantischen Bergnester der Vergessenheit verdankt, die lange Zeit über ihr geruht hat. Aber wer diese herbe Luft da oben in den Hochthälern erst einmal mit vollen Zügen eingeatmet hat, wer in sonnigen Spätherbsttagen über Berg und Thal gewandert ist zur Zeit, wenn die Ebereschen an den Wässern sich rotgoldig vom blauen, durch keinen Fabrikdunst getrübten Herbsthimmel abheben und in den Gründen der krystallklare Forellenbach rauscht, wer diesen Zauber nur einmal verspürt hat, den *muss* es dorthin immer wieder zurückziehen. Und diesem Zauber ist, wie früher Hartung, der viel Verkannte und nur von zu wenigen Erkannte, Fritz von Wille erlegen, wie ihm nun Hans von Volkmann, wie ihm von den Unseren Heinrich Otto zu erliegen scheint, wie mit Freuden festgestellt werden muss. Wille's »Meerfelder Moor« aus der Vulkanischen Eifel zeigt, welche gewaltigen Motive dort noch bis jetzt teilweise unbewusst lagern. Dass es eine langsam wachsende Anzahl starker Talente giebt, welche sich der ernsten Romantik der Eifel, die schon einen Lessing zu seinen allerbesten Bildern begeistert hat, erschliessen, ist eine Gewähr dafür, dass langsam aber sicher die Heimat der Fremde wieder vorgezogen wird. Hier streifen Wille, Volkmann (Karlsruhe), Otto, auch Lins, und öfters auch Mühlig umher mit scharfen Augen und Sinnen, während auf den Rheinufern Hartung haust und in mitteldeutschen Thälern Nikutowski. Das sind höchst erfreuliche Beobachtungen.

Erwähnt muss noch werden die »Totenfeier der deutschen Eisenhüttenleute zum Ehrengedächtnis von Krupp« in dem Rittersaale der Tonhalle. In der Mitte, unter gewaltigen romanischen Thorbogen (Hecker) thronte ein Katafalk. Am altertümlichen Sarge mit dem Relief Krupp's hält ein Ritter die Wacht, das breite Schwert über der Schulter ruhend, den Schild über den Sarg ausgestreckt. Meisterlich war diese Gruppe modelliert (und noch dazu in unglaublich kurzer Zeit) von Clemens Buscher. Ein herrliches Orgelspiel vom jungen Hempel erhöhte die Feier, und der wuchtige Männergesang vervollkommnete den durchaus harmonischen Eindruck, den die ganze Feier, verbunden mit der Rede von Räumer, auf jeden Teilnehmer machen musste. Das war eine höchst seltene Gesamtwirkung.

D. u. r. c. h.

BÜCHERSCHAU

Heinrich Brockhaus, *Forschungen über Florentiner Kunstwerke.* Leipzig, F. A. Brockhaus, 1902.

Nichts als die Einheit des Ortes hält diese vier zu einer monumentalen Publikation vereinigten Aufsätze zusammen. Der Verfasser legt grösseren Wert auf die peinlich genaue Vorführung aller historischen Bedingungen, unter deren Zwang die jeweiligen Kunstwerke entstanden, als dass er unsere ästhetische Einsicht in die Denkmäler selbst vertieft. Was er bietet, ist typische deutsche Gelehrtenarbeit: durchaus zuverlässig, mit mühseliger Geduld erforscht, umsichtig gesammelt, aber nicht gestaltet und »oft geründet«. Auch darin trägt sie das Merkmal einer solchen, dass sie ihren besten Reichtum in den Erläuterungen versteckt und vergraben hat.

So scheint mir in dem ersten, Ghiberti's Paradiesesthür behandelnden Aufsatz das Wertvollste der in den Erläuterungen geführte Nachweis, dass auf dem letzten Thürrelief der Tempel zu Jerusalem »unter gewissen begründeten Änderungen« die Formen des Florentiner Domes zeigt. Von dieser neuen Thatsache ausgehend, hätte die Studie einen kunstgeschichtlich bedeutenden Aufschwung nehmen können, indem sie die Beziehung zwischen dem alttestamentarischen Tempel und seinen Reproduktionen in der Renaissance zum Inhalt wählte. Dafür hätte man dann die schon von Eug. Müntz in den Archives des arts bekannt gegebene Chronologie der Thür opfern und auf eine so unsichere Vermutung wie die, dass Gozzoli bei Ghiberti

die Ranken und Blumensträusse für die Thüreinfassung vorgezeichnet habe, verzichten können. So aber verliert sich unter längst Bekanntem manch feine Beobachtung, wie z. B. die Auffindung des Selbstbildnisses von Ghiberti an der ersten Thür um 1420; das spätere, um 1448, an dem zweiten Portal bürgt bei verwandten Zügen für die Authentizität des ersten.

»Die Hauskapelle der Medici« lautet der Titel des zweiten Aufsatzes. Dass die im Berliner Museum aufbewahrte Anbetung des Kindes von Fra Filippo auf dem Altar jener Kapelle einst gestanden hat, wies schon 1890 Ulmann in seiner Dissertation »Fra Filippo und Fra Diamante« nach. Brockhaus erkennt in der Darstellung eine wortgetreue Illustration zu einem Gebete Bernhard's von Clairvaux, jenes Cisterzienserheiligen, den der Maler auf seinem Bilde assistieren lässt. Aber wiederum streift er nur flüchtig die reizvolle Aufgabe, die Florentiner Weihnachtsbilder der Renaissance vorzuführen, deren Typus. Fra Filippo geschaffen hat, die Robbia und Credi übernommen und ins Cinquecento hinübergeführt haben.

Nachdem Castagno's Fresko mit der Dreieinigkeit in der SS. Annunziata seit dem 3. Juni 1899 aufgedeckt war und bereits 1900 in Waldschmidt's oberflächlicher Dissertation besprochen wurde, klappt die offizielle Veröffentlichung, die der dritte Aufsatz bietet, ein wenig nach. Wir erfahren nichts, was wir nicht schon gewusst hätten; selbst die Entstehungszeit um 1455 hat schon Waldschmidt richtig erkannt. Hier sollte augenscheinlich eine bedeutungsvolle That des unter Brockhaus' Leitung stehenden kunsthistorischen Institutes in Florenz überliefert werden. Wir schulden den Herren, die unser Material um ein so wichtiges Kunstdenkmal vermehrten, aufrichtigen Dank. Aber wir fragen auch, weshalb man nicht gleich die Aufdeckung des Freskos mit dem hl. Julian ebenfalls von der Hand Castagno's und in der Kapelle dicht daneben veranlasst hat, und weshalb, als dies von anderer Seite im Sommer 1902 geschah, man nicht seinen Einfluss geltend machte, die umgehende Verstellung des wichtigen Fundes zu verhindern. Für die von B. aufgestellte Abhängigkeit Leonardo's (hl. Hieronymus im Vatikan) von Castagno hätte sich dann in Verrocchio, dessen hl. Thomas von diesem Julian inspiriert erscheint, der Vermittler ergeben. Die urkundlichen Belege für eine dritte Arbeit Castagno's in derselben Kirche in der Grabkapelle des Orlando de' Medici († 1455), die Lazarus mit seinen Schwestern Magdalena und Martha darstellte, hat kürzlich C. v. Fabriczy im »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XXV, p. 393) geliefert.

Der letzte umfangreichste Beitrag über das 1898 in Ognissanti aufgedeckte Fresko Ghirlandajo's in der Vespuccikapelle zeigt die Gewissenhaftigkeit des Verfassers und seinen Spürsinn auf dem Trümmerfelde archivalischer Überlieferung in höchster Steigerung. Auf dem Lünettenteil des Bildes, das die Mitglieder der berühmten Familie unter dem Schutzmantel der Madonna vorstellt, bleibt kaum ein Centimeter ohne historische Deutung. Nur macht uns schliesslich diese Kritik um eine Hoffnung ärmer, um eine Enttäuchung reicher. Denn vergebens suchen wir das Bildnis Amerigo's des Seefahrers: nur verstorbene Familienangehörige weist dies um 1480 gemalte Fresko auf. Zu ihnen gehört auch die gefeierte Simonetta; ihr Bildnis lässt B. uns in einem Frauenantlitz von durchschnittlich florentinischer Reizlosigkeit erkennen. Wenn auch Ghirlandajo nicht nach dem Leben gemalt hat — die Dichter haben wieder einmal zu viel gelogen. Gleichsam zur Entschädigung für die herbe Enttäuschung bietet B. als Idealporträt der unsterblichen Geliebten jenen ahnungsvoll gesenkten Frauenkopf in Sepiazeichnung von Leonardo in den Uffizien. Doch hat er dabei allzu willig, wie mir scheint, einer schwach gestützten Vermutung Dr. Warburg's Gehör geschenkt.

Welche Fülle gelehrter Arabesken umrahmt den kunstgeschichtlichen Inhalt dieses Buches. Ein besonderes Lob muss auch den ungemein vollendeten Abbildungen zugesprochen werden. Aber man wird das Werk nicht aus der Hand legen, ohne zu bedauern, dass allzu selten das Rauschen einer grossen Zeit in diesen sauber angebauten Ziergarten gelehrter Kleinarbeit herüberdringt.

Hans Mackowsky.

The great masters in painting and sculpture. Edited by *G. C. Williamson.* London, G. Bell & Sons.

Francia. Von G. C. Williamson. Verfasser behandelt zuerst die Thätigkeit Francia's als Goldschmied, dann seine Entwickelung als Maler. Er hat sich redlich bemüht, das ganze Material — das künstlerische, wie litterarische — zu umfassen und es selbst zu bereichern. Beachtenswert in dieser Hinsicht ist Kapitel VII: »some new documents about Francia« (S. 117 ff.). Es ist darin eine Liste von Bildern Francia's mitgeteilt, die Marcello Oretti, ein Bologneser Akademiker im späteren 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts, zusammengestellt hat. Für das Bild der »Verkündigung« in Chantilly wird nachgewiesen, dass es aus der Karmeliterkirche in Modena stammt. Bezüglich der kleinen Predella in Bologna — mit der heiligen Familie, dem Kruzifixus und St. Augustinus — ist es gelungen, zu finden, dass sie eine Stiftung der Gozzadini-Familie für ihren Altar in der Kirche der Misericordia war, nach einem Brande ihres Palastes (1499). In ähnlicher Weise hat Verfasser mehrfach unsere Kenntnis über die Schöpfungen Francia's bereichert.

Filippo di Ser Brunellesco. Von Leader Scott. Nach Fabriczy's weit umfassender Monographie bleibt über den Schöpfer der Domkuppel wenig zu sagen übrig. Immerhin mag das Buch seinem Zwecke entsprechen, solche, die nicht sich in Detailforschung verlieren wollen, über Leben und Thätigkeit des Meisters zu unterrichten. Dass jemand, der eine Monographie schreibt, das Hauptbuch über den betreffenden Gegenstand erst in letzter Stunde kennen lernt (Vorwort, S. VIII), ist freilich kein gutes Zeichen. Einige Abbildungen der Festungen in Lastra, Malinautile und Vico Pisano sind interessant.

Mantegna. Von Maud Cruttwell. Dieser Band darf auf dieselbe freundliche Aufnahme rechnen, die der in der gleichen Serie erschienene »Signorelli« derselben Verfasserin gefunden hat. Ich finde, dass die künstlerische Persönlichkeit des grossen Paduaner Meisters gut erfasst und häufig mit glücklichem Wort umschrieben ist. Die viel umstrittenen Madonnenbilder in den Sammlungen Poldi Pezzoli, Bergamo und bei Herrn James Simon werden hier unter die Werke der Spätzeit gerechnet. Ob die Ansicht der Verfasserin, das Exemplar der »Darbringung im Tempel« in der Galerie Querini Stampolia sei »unzweifelhaft feiner und bedeutender«, als das Berliner Bild, auf Zustimmung wird rechnen dürfen? Morelli's Ansicht, letzteres sei überhaupt nur Kopie, wird natürlich nicht verteidigt. Die Verfasserin hat Kristeller's grosses Mantegnawerk nicht mehr benutzen können.

Rembrandt van Rijn. Von Malcolm Bell. Eine verkleinerte Ausgabe der vor drei Jahren erschienenen Monographie des Verfassers. Der Stoff ist eingeteilt in die Kapitel: Rembrandt als Mensch, der Künstler, der Radierer. Es wird versucht, in gedrängter Form, der Chronologie folgend, darzulegen, was Rembrandt hervorgebracht hat. Ob es nicht glücklicher gewesen wäre, alles biographische Detail aufzugeben und nur die künstlerische Entwickelung darzustellen? In der Bibliographie wird das Hauptwerk

Bode's und Hofstede's Rembrandt-Corpus, mit Erstaunen vermisst. *G. Gr.*

P. Schubring, *Moderner Cicerone.* Florenz. I. Die Gemäldegalerie der Uffizien und des Palazzo Pitti. Stuttgart 1902, Union.

Zu den Thematen des Dresdner Kunsterziehungstages gehörte auch die »Anleitung zum Genuss der Kunstwerke«, über die Professor Dr. Lichtwark referierte. Er wies darauf hin, dass ein Museumskatalog, der nichts weiter enthält als Namen und Daten, überflüssig sei. Überflüssig natürlich für den, der Kunst geniessen will, nicht für den Forscher. Dagegen fordert Lichtwark illustrierte Schriften, die möglichst wohlfeil in den Handel kommen und in Leben und Kunst der Meister einführen. Für die italienischen Museen besitzen wir einen solchen Führer, allerdings ohne Abbildungen, in dem mustergültigen Cicerone Jakob Burckhardt's. Aber er ist historisch, nicht topographisch geordnet und mehrere Bände stark. Zu viel für den flüchtigen Reisenden und zu unhandlich. Man muss ihn daheim oder im Notfall die einschlägigen Kapitel im Hotel auf der Reise durchstudieren, ehe man die Museen betritt. Der eilige Reisende aber verlangt einen Führer, der von Saal zu Saal die wichtigsten Kunstwerke bezeichnet und bespricht. Lichtwark wendet dagegen ein, dass ein solcher Cicerone oberflächlich wirke. Und das mit Recht — es wäre einem jeden Italienpilger besser, eine der grossen Galerien gründlich, als alle ungründlich zu sehen, besser, zehn Meisterwerke ersten Ranges in zehn Tagen, als ein paar Hundert an einem Vormittag zu betrachten.

Allein — solche Weisheit ist heute selten. Und auch diese Weisen werden doch erst einmal flüchtig über den Inhalt einer Galerie sich orientieren wollen, ehe sie einigen Hauptwerken in liebevollem Verweilen sich ganz hingeben. Dann werden kurze, von Saal zu Saal geleitende Führer, die auf die besseren Bilder und deren Meister hinweisen, trotz Lichtwark's theoretischem Widerspruch, unentbehrlich sein. Schubring's Führer durch die Galerien der Uffizien und des Pittipalastes erfüllt alle berechtigten Ansprüche an einen solchen, Miniaturformat, aber scharfer lesbarer Druck, minimaler Umfang, aber reicher Inhalt, Abbildungen, genügend, um das Gedächtnis aufzufrischen. Schubring giebt gerade das Notwendige, mit ein paar treffenden Worten die Charakterschilderung des Künstlers, mit einem zweiten Satze die malerische Bedeutung des Bildes. Der Eilige muss sich damit begnügen — er wird an der Hand von Schubring's Notizen immer noch mehr beobachten, als wenn er führerlos dahinstürmt. Der Beschauliche wird daheim seinen Cicerone vornehmen und die nötigen Ausführungen zum Gesehenen sich geben lassen. Was besonders hervorzuheben ist — Schubring verfällt bei aller Kürze nicht in den Katalogstil, sondern bleibt Künstler auch in der Sprache, voll warmer Teilnahme für jeden Meister und jedes Werk. Die Ausstattung des Büchleins ist geschmackvoll, Baedekereinband, schmale Randleisten, gutes Papier. *M. Sch.*

W. Behncke, *Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des 16. Jahrhunderts in Lüneburg.* Strassburg, Ed. Heitz. 1901.

Schon im Titel deutet der Verfasser das Ergebnis seiner Untersuchungen an: Der bekannte Bildschnitzer ist aus der Reihe der frei erfindenden Künstler, wozu ihn bisher Unkenntnis und heimatlicher Enthusiasmus zählten, zu streichen; als Kunsthandwerker aber verdient er alles Lob. Das wird überzeugend nachgewiesen. Das Sitzungszimmer im Rathause zu Lüneburg, des Meisters ruhmreichstes Werk, ist gründlich studiert, und es ergiebt sich, wie es nach den neueren wissenschaftlichen Untersuchungen über Kunst und Handwerk der ausgehenden Renaissance zu vermuten war, dass Albert von Soest so völlig abhängig von fremden Vorbildern arbeitete, dass ihm überhaupt keine selbständige Erfindung zuzutrauen ist.

Behncke untersucht auch den Zusammenhang der Arbeiten Soest's mit den Täfelungen benachbarter Städte. Hinzuzufügen wäre noch die Schwesterstadt Braunschweig mit ihrem reichen Intarsiagetäfel von 1573 im Neustadtrathause. Damit wird Soest's Ablehnung der Intarsia noch auffallender. Auch beweist das Fredenhagen'sche Zimmer in Lübeck eine zwar nicht den Charakter des Getäfels bestimmende, immerhin aber sehr mannigfaltige und überlegte Verwendung der Intarsia *nördlich* von Lüneburg bereits zu Soest's Zeit, so dass des Meisters Thätigkeit schon ganz von der neuen Erscheinung umschlossen ist. Inzwischen ist das Dithmer'sche Zimmer in den Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg übergegangen, und wird dort zunächst einer gründlichen Reinigung unterzogen. Ausser den schon unter der Farbe sichtbaren Spuren von einfachen Intarsiaeinfassungen (Quaderbelag) fand sich vorerst auch auf den Schrankfüllungen ein eingelegtes, arabeskenartiges Rollwerkmotiv. Beides erinnert an das freilich viel reichere Kämmereizimmer Warnecken Burmester's im Lüneburger Rathause. Man wird trotzdem mit Behncke das Dithmer'sche Zimmer in der Nähe des Albert von Soest lassen müssen, ja sogar ihm selbst zuschreiben, mitsamt der Intarsia. Denn mit Hilfe der Wappen über der Thür und auf Grund der als zuverlässig vorausgesetzten Büttner'schen Genealogie erhalten wir das Jahr 1575 als terminus a quo der Entstehungszeit, als Soest schon einige Jahre für den Rat in Lüneburg thätig gewesen war. Aber auch wenn dieses Zimmer aus Soest's Werkstatt hervorgegangen ist, so wird dadurch das von Behncke gegebene Bild des Meisters nicht beeinträchtigt. Er war in der That ängstlicher und zurückhaltender als sein Konkurrent in Lüneburg, Warnecken Burmester. Es ist lehrreich, mit welchem Eifer Burmester die dem Norden neue und ungewohnte, zudem von einem älteren und schlichteren Stilgefühl in die Höhe gebrachte Intarsiakunst seinem schon sehr heftigen barocken Empfinden anpasst. Er ersetzt im Kämmereizimmer die eingelegten Muster der Hauptfüllungen an den mehr im Dunkel liegenden Flächen der Bänke und des Aufsatzes über dem Hauptgesimse durch ähnliche, nur im Umriss geschnittene, aber plastisch aufgelegte, also körperlich und nicht mehr flächenhaft wirkende Ornamente. Man sieht: Burmester ist vielleicht nicht der erste in Lüneburg, der die Intarsia wirkungsvoll anzuwenden wusste, er ist aber rücksichtsloser, kühner als Soest. Er suchte den Eindruck der Intarsia zu steigern, indem er ihr Flächenornament in ein schattenwerfendes, plastisches übersetzte, die deutliche Konsequenz über Soest hinaus im Sinne lebhaften barocken Empfindens.

Soest's künstlerische Schwäche macht uns namentlich Behncke's Vergleichung bezeichneter und unbezeichneter Epitaphien deutlich. Da trieb es wohl den Künstler besonders, sich selbständig zu zeigen, weil ihm hier Vorbilder nicht in verhältnismässig wenig bekannten Stichen oder als Werke auswärtiger Meister durch Neuheit oder entschiedene Originalität reizten, sondern jedermann bekannte, ringsum ortsübliche Bildungen bedurften vielmehr der persönlichen Auffassung, um als Sonderleistung ihren Meister auszuzeichnen.

Was endlich noch über die Papierreliefs angeführt wird, beleuchtet eine interessante Art frühzeitigen, wohlfeilen Ersatzes von Bildhauerei und Holzschnitzerei. Denn man kann wohl kaum sagen, dass solche Vervielfältigungen

zu einer selbständigen künstlerischen Technik sich entwickelten.

Zu den in der Anmerkung Seite 63 genannten fünf Exemplaren eines Papierreliefs der Verkündigung lässt sich ein sechstes mit dem Monogramm im Museum zu Lübeck hinzufügen.

Ein dankenswertes Verzeichnis stellt am Schlusse das Werk des Meisters zusammen, ein ausführlicher Anhang bringt urkundliche Belege. *Karl Steinacker.*

Giovanni Segantini. Sein Leben und sein Werk. Heraus- vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Text von *Franz Servaes.* Wien, Gerlach & Co. Preis geb. K. 120 = M. 100.

Diese jüngst im Kommissionsverlage von Martin Gerlach in Wien erschienene grosse Monographie über den berühmten österreichischen Maler italienischer Zunge Segantini umfasst neunzehn Bogen Text biographischen und kunstkritischen Inhalts von je acht Seiten in Querfolio, geschrieben von dem Schriftsteller Dr. Franz Servaes, der in ministeriellem Auftrage deshalb auch die benötigten Reisen machte, und dreiundsechzig Kunsttafeln, hergestellt von sechzehn hervorragenden Kunstanstalten und photographischen Instituten, wobei ausser der Photographie die Heliogravüre in Farben für einfache Töne (der sogenannte Kombinationsdruck) und Drei- und Vierfarbenautotypien zur Anwendung kamen. Beigegeben ist mit Erwähnung des Besitzes ein nach Möglichkeit zeitlich geordnetes Verzeichnis der Ölgemälde des Meisters aus der Mailänder Zeit (1878—1881), der Zeit in der Brianza (1881—1886), dem Aufenthalte in Savognin (1886—1894) und der letzten Lebenszeit in Maloja (1894—1899), umfassend 132 Nummern. Auch die Zeichnungen und Pastelle, 110 Nummern, werden aufgeführt. Nicht genug: Es folgt der Litteraturnachweis, und zwar werden zuerst Segantini's eigene Niederschriften, sodann die kritischen Betrachtungen zu Lebzeiten und diejenigen nach dem Tode des Künstlers angegeben.

Zunächst einige Worte über den *Text.* Schon die aufgezählten Beigaben des Werks, sodann die ausführliche aktenmässige Sicherheit in der Darstellung der Lebensumstände stellen eine Summe von äusserer Arbeit und unverdrossener Mühwaltung dar. Aber nun erst die geistige Anspannung bei Beurteilung der Werke, bei ihrer Erklärung und Würdigung, ferner die bei der inneren Kritik geforderte, oft zunächst nur dunkel gefühlte Begriffsbestimmung des Merkmals gerade dieser persönlichen Kunst, darauf die Bestimmung der Eigenmerkmale jedes Einzelbildes! Nie zeigt der Verfasser zufolge seiner Beherrschung des Stoffes die bekannte Verlegenheit, die sich durch die Phrase zu maskieren sucht, sein Stil ist der spontane Ausdruck seiner herzlichen Begeisterung. Hervorzuheben ist seine Darstellung des Arguments der Bilder, die Erläuterung ihrer Komposition, die Darlegung des künstlerischen Fortschritts besonders bei wiederholtem Motiv, das Eingehen auf die besondere Maltechnik, die Würdigung der menschlichen Eigenschaften des Künstlers, die ergreifende Schilderung der letzten Lebensstunden desselben. Zuweilen freilich wird seine Begeisterung zu heiss, so dass sie den Leser ernüchtert, anstatt ihn mit fortzureissen. — Beispiele: Bei der »Strickerin am Zaun« empfindet er »etwas von jener grossen *brausenden* unzerstörbaren Poesie, die alles Leben, das sich in Reinheit offenbart, durchflutet«. Auf dem »Tod« erscheint ihm die drohende Wolke »ein so berauschendes Gebilde, dass er von Wonne durchdrungen, *Lobgebete* leise murmelt«. Gegenüber demselben Bilde sei es, meint er, unmöglich, sich »kleinen Schmerzgefühlen zu überlassen, auch wenn man *die ganze Menschheit* weinen sähe«. Erinnern nicht derartige Überschwenglichkeiten an Schiller's erste dichterische Periode? Allen Ernstes behauptet der Verfasser, Segantini habe einmal, unter einem Brückenbogen kauernd, um nicht ins Wasser zu fallen, mit *einem* Auge geschlafen — als ob der Schlaf eine Funktion des Auges und nicht des Gehirns wäre! Einmal verkündet sich die Naturliebe des Künstlers wie mit Fanfarenstössen! Uno di più ist mit »das Neugeborene« nicht bezeichnend übersetzt — eine Hirtin schützt ein neugeborenes Lamm vor strömendem Regen — der Titel will besagen: »Auch das noch!« oder: »Ungelegen gekommen! Ein Überflüssiges!« Auch die Worte Segantini's: La vita non può avere valore che per il godimento dei sensi intellettuali übersetzt Servaes gesucht, ja unrichtig mit: Nur wo unser geistiges Wesen zur Sinnenfreude durchdringt, kann das Leben einen Wert haben — während sie einfach bedeuten, das Leben könne nur Wert haben durch die Freude, die das geistige Empfinden aus der Erkenntnis gewährt. Die Bezeichnung der in der Berliner Nationalgalerie befindlichen, auch in unserem Werke wiedergegebenen bekannten Pastellzeichnung des Meisters: La Fede, übersetzt Servaes mit »Glaubenszuversicht« ohne einen Grund angeben zu können, weshalb denn nur hier eine religiöse Beziehung vorliegen soll. Die Deutung dieser anscheinend dunklen Benennung ist meines Erachtens folgende: *Entweder* ist la Fede die bekannte gekürzte Koseform für den Rufnamen Fedele, womit die eimertragende weibliche Hauptperson des Pastells im Vordergrunde bezeichnet wird — der Artikel la darf nicht auffallen, da ihn weibliche Taufnamen bei Kürzungen und in Koseformen häufig erhalten — *oder* la Fede heisst »die Zuversicht«, welche augenscheinlich alle Personen der Zeichnung gegenüber dem offenen Essenfeuer, das wir links im Hintergrunde sehen und dessen qualmender Rauch sogar ins Freie bricht, offenbaren: hat doch selbst die vor dem Feuer stehende Kuh eine furchtlose ruhige Haltung! Religiöse Empfindungen können hier unmöglich auch nur angedeutet sein. Die niederdeutschen Idiotismen, die der Verfasser seiner Diktion einreiht, wie sabbern, däftig — sie deuten offenbar auf seine Heimat — will ich nicht tadeln, aber doch dürfte sich mancher geneigte Leser dadurch bei der Lektüre aufgehalten fühlen. Doch genug der Bemerkungen über den Text, die sich leicht vermehren liessen. Noch ein Wort über die Tafeln!

Unnötig erscheint es, über die schwarzen oder einfarbig getönten Tafeln zu reden; vorzaubern sollen einen Segantini die Farbenautotypien! Segantini gehört zu den Künstlern, welche aus eigener Anschauung oder Erfindung, möchte man sagen, die lichterzeugende Oscillation der Ätherteilchen farbig durch den »Divisionismus« (warum das abscheuliche Wort? warum nicht lieber, wenn es denn ein Fremdwort sein soll, Diärese oder Diathese?) wiederzugeben unternahmen. Der in seiner Bergwelt abgeschiedene Meister hatte weder vorher ein Bild in dieser Technik gesehen, noch hatte er das diese Technik erläuternde und befürwortende Werk des Belgiers Paul Signac über den Franzosen Eugène Delacroix oder den Neoimpressionismus, wie man auch die Lichtanalytik nennt, gelesen. Segantini aber kam nicht auf Punkte oder Flecken (auf die Fleckentechnik kamen selbst begabte Anfänger von allein gar nicht selten), sondern setzte die ungebrochenen Farben mit dem Spitzpinsel in kurzen Strichen diagrammatisch auf die Breitfläche, harmonisierte sie durch Komplementärfarben und streute, um an gewissen Stellen die Täuschung durchleuchteter Luft zu erhöhen, sogar zerstäubte Gold- oder Silberblätter von gewissen Nüancen in die Farbenzwischenfurchen. Man muss nun gestehen, dass die Tafeln unseres Werkes, welche Bilder dieser Technik wiederzugeben versuchen, leisten, was bei der immerhin geringen

Zahl der verwendeten Platten zur Zeit überhaupt zu leisten möglich ist. Freilich wollen diese Tafeln gerade so wie die Originale in der richtigen Entfernung des Augenpunktes gesehen sein, wenn sie leuchten sollen. Wer allerdings auch hier darüber klagen zu müssen glaubt, dass man Farbentöne an Stellen mit auftreten sieht, wo solche nicht hingehören, dass im besonderen die menschliche oder tierische Karnation mit in die Färbung der Umgegend störend hineingezogen wird, dass auf dem Bilde »Kartoffelernte« keine Erdfurchen, sondern infolge der Linienmanier hingebreitetes Ährenstroh zu sehen sei, dass Fingernägel nicht grau aussehen können u. s. w. — wem solche und allerhand ähnliche Skrupel bei seiner subtileren Betrachtung auftauchen, der muss überhaupt noch zur Zeit von einer maschinellen farbigen Wiedergabe moderner Originale absehen. Übrigens sind zur möglichst vollständigen Beurteilung des Künstlers auch Darstellungen mit aufgenommen worden, die nur noch persönlich-historischen Wert haben oder einen Versuch des Künstlers bedeuten: so beweist die Aktstudie »Der tote Held« und das monströse »Pferd auf der Weide«, dass auch geniale Künstler, wenn sie in der Formlage auf Besonderheiten geraten, sich zeichnerisch verfehlen können; in der bekannten, in Berlin seiner Zeit nur »ehrenvoll erwähnten« Hölle der Wollüstigen aber oder dem Nirwana sieht man schweben sollende Weiber in Luftschaukelstühlen hingegossen sitzen. Noch erwähne ich als psychologisches Kuriosum geteilter Aufmerksamkeit die von Servaes angeführte Thatsache, dass Segantini immer zu malen pflegte, während ihm seine Frau nicht nur Poesien, sondern auch wissenschaftliche Abhandlungen vorlas — welche seelische Thätigkeit war dabei die mechanische? Wie ein bekanntes Wort des Thukydides von der perikleischen Kunstepoche klingt das Wort des Künstlers, das er in der Beantwortung der Rundfrage über Tolstoi's Verketzerung der Kunst aussprach: Suchet das Erhabene in der Einfachheit!

Das bedeutende Werk konnte in dieser Höhe nur durch die vereinte Thätigkeit eines Ausschusses zu stande kommen, an dessen Spitze der k. k. Ministerialrat Herr Dr. Ritter von Wiener stand, in Wahrung des seit 1848 angenommenen kaiserlichen Wahlspruches: Viribus unitis.

Robert Wirth

NEKROLOGE

Am 14. Dezember verstarb in Düsseldorf **Bent Nordenberg**, der Senior der Düsseldorfer Skandinavischen Malerkolonie. Nordenberg war im Jahre 1822 in einem kleinen Städtchen Schwedens geboren, wo er zunächst als Viehjunge und dann als Zimmermannslehrling seine Jugend ausfüllte. Erst im 30. Jahre konnte er sich der Malerei widmen, ging nach Düsseldorf und schloss sich besonders an Tiedemand und Hildebrandt an. Nach und nach bildete er sich zu einem sehr geschätzten Genremaler aus dem Stoffgebiete seiner nordischen Heimat aus. Im Leipziger Museum ist er mit seinem »Organisten in der schwedischen Dorfkirche« vortrefflich vertreten. Mit seinem Hingange ist das kleine Häuflein der alten Düsseldorfer Genremaler noch weiter zusammengeschmolzen.

Dresden. Am 9. Dezember ist hier der Maler *Karl Louis Preusser* gestorben. Er war am 10. Juli 1845 zu Dresden geboren, studierte an der Akademie zu Dresden unter Schnorr und Grosse, dann weiter in Antwerpen und München. 1872 erhielt er in Dresden die grosse silberne Medaille. Er malte unter anderem: Odysseus und Kalypso (1871), Schlechte Karten (1874), Der Fischer nach Goethe und Porträtmalers Leiden (1877), In der Dresdner Galerie (1881), Die Quellnymphe (1891). Im letzten Jahrzehnt ist er nur noch wenig an die Öffentlichkeit getreten. — Am 22. Dezember starb in Dresden der Maler *Rudolf von Haber* im 69. Lebensjahre. Er war früher Offizier und wandte sich dann der Malerei zu. Anfangs lebte er in Weimar, später in Dresden. Von seinen Bildern werden genannt: Bildnis Kaiser Wilhelm's I. (1871), Andacht (1872), Angehende Künstler (1873). Später malte er mit Vorliebe Gruppen alter kostbarer Waffen, die er mit grösster Sauberkeit und Peinlichkeit durchführte. — In *Loschwitz* ist der Bildnismaler Hugo Törmer gestorben. ∞

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Für die **Grosse Kunstausstellung Dresden 1904**, die nunmehr gesichert ist, wurde wiederum Gotthard Kuehl zum Vorsitzenden des Ausschusses gewählt, zum zweiten Vorsitzenden und zu Schriftführern: Eugen Bracht, Hermann Prell und Paul Kiessling. Der Rat zu Dresden stellt den Ausstellungspalast zur Verfügung und bewilligt 20000 Mark zum Garantiefonds, vorausgesetzt, dass der Staat ebensoviel bewilligt und dass 60000 Mark von privater Seite gezeichnet werden. Die grosse Halle wird der Architekt Fritz Schumacher ausschmücken, bei der Ausschmückung der übrigen Räume wird Wilhelm Kreis mitwirken. Die Kuppelhalle des Ausstellungspalastes wird Professor Gussmann künstlerisch ausschmücken. Einen kleinen Fehlbetrag von der Ausstellung 1901 hat der Rat zu Dresden übernommen. — Für die Sächsische Ausstellung 1903 hat der Rat 8000 Mark zu Ankäufen bewilligt. ∞

WETTBEWERBE

Dresden. An dem staatlichen Wettbewerb für Kleinplastik der sächsischen Bildhauer haben sich 42 Dresdner und Leipziger Künstler mit 131 Arbeiten beteiligt, und der Staat hat auf Vorschlag des akademischen Rates der Königlichen Kunstakademie 30 Arbeiten von 23 Künstlern angekauft. Es handelte sich bei diesem Wettbewerb zunächst um die Unterstützung der sächsischen Bildhauer, zugleich aber sollte die *Klein*plastik gefördert werden, denn nur durch sie dringt ja die Bildhauerkunst in die Privathäuser ein, wird sie ein Teil der häuslichen Kunstpflege. Eine weitere Bedingung war, dass die Arbeiten der Bewerber in echtem Material ausgeführt würden, damit die Künstlerentwürfe den Materialstil beachten lernten, und nur ausnahmsweise sollte erlaubt sein, dass eine Arbeit in Gips abgeliefert werde, dieser sollte dann aber so behandelt sein, dass man die eigentlich beabsichtigte Wirkung erkenne. — Überschaut man die eingelieferten Arbeiten, so darf man ein erfreuliches Niveau der Leistungen anerkennen. Ausser den an der Dresdner Akademie angestellten Bildhauern, ferner ausser Max Klinger und Karl Seffner in Leipzig, Hans Hartmann, Peter Pöppelmann, Friedrich Offermann und einigen anderen in Dresden haben sich so ziemlich alle namhaften Bildhauer in Sachsen an dem Wettbewerb beteiligt. Der Zwang aber, dass jeder Bewerber seinen Namen nennen musste, hat erfreulicherweise dahin geführt, dass alle jene Auchkünstler und Anfänger, die sonst bei Wettbewerbungen das Niveau herabzudrücken pflegen, fern geblieben sind. Als besonders gelungene Werke mögen genannt sein: von Bronzen: der bindenanlegende Athlet nach dem Kampfe, ein vorzügliches Werk von Richard König, der Ruderer von Ernst Röder, Mädchen im Winde in Empiretracht von Otto Pässler, Träumerei (eine weibliche Gestalt) von Paul Sturm; von Marmorwerken: die reizvolle Gruppe Erste Liebe von Felix Pfeiffer und Selmar Werner's Herme des Dresdner Architekten

Wilhelm Kreis; in Holzschnitzerei und bemalt: eine betende Nonne von August Schreitmüller; in Terrakotta: ein Beduine mit seinem Kamel vom Sturm in der Wüste überrascht von Erich Hösel. Noch nicht in endgültiger Gestalt sind vorhanden: Georg Gröne's Reuige (für Bronze) und Hudler's innig empfundenes und trefflich komponiertes Rundrelief Mutter mit Kind, das für farbige Majolika bestimmt ist. Hierzu kommen weiter eine Anzahl Medaillen und Plaketten, und zwar von Fritz Hörnlein solche für Ruderer, Fussball- und Lawn-Tennisspieler, eine Hochzeitsmedaille von Heinrich Wedemeyer, zwei ausgezeichnete Bildnisplaketten von Reis und die bekannten vorzüglichen Plaketten auf Karl Reinecke, Felix Dräseke und Heinrich XXIV., Fürst von Reuss, sowie eine Plakette für Schwimmer und Fechter von Paul Sturm in Leipzig. Endlich ist auch das Kunstgewerbe vertreten durch einen Leuchter in Messing von Fritz Kleinhempel, zwei Briefbeschwerer und ein Tintenfass von Erich Kleinhempel. Von den nicht angekauften Werken ist ein Relief in versilberter Bronze von Arnold Kramer zu nennen, das vielen der angekauften Werke durchaus ebenbürtig ist. — Sämtliche zu dem Wettbewerb eingegangenen Arbeiten waren zu Weihnachten vier Tage lang in Dresden zu sehen, die meisten wird man in der sächsischen Kunstausstellung zu Dresden 1903 wiedersehen. *Wie* die vom Staate angekauften Arbeiten verwendet werden sollen, ist vorläufig noch nicht bekannt; auch das nicht, ob der Staat nur je ein Exemplar des betreffenden Werkes oder auch das Vervielfältigungsrecht mit erworben hat. Letzteres wäre wenigstens für die Plaketten und Medaillen zu wünschen, damit sie an Vereine abgegeben werden könnten und damit künstlerischer Sinn in weitere Kreise getragen würde. Denn dass die gekauften Werke in die staatlichen Museen zu Dresden, Leipzig, Chemnitz, Freiberg, Zittau u. s. w. verteilt werden, bringt der Kunst nur geringen Nutzen. Bekanntlich stehen die Museen — wenigstens die für Plastik — meist in geradezu erschreckender Weise leer. Solche Massenankäufe von Kunstwerken durch den Staat müssen als eine unvollkommene Massregel bezeichnet werden, wenn nicht der Staat dafür sorgt, dass die Kunstwerke auch wirklich die Kunstfreude und den Kunstsinn fördern. Hoffentlich vervollständigt der sächsische Staat seine an und für sich so treffliche Massregel des Bildhauerwettbewerbs nach dieser Seite hin. Leider hat der Wettbewerb auch nach der Seite der öffentlichen Kunst — der Kunst auf der Strasse — so gut wie keinen Erfolg gebracht: man sah keine Gedenktafel für eines der berühmten Häuser Leipzigs oder Dresdens (Richard Wagner-Haus, Tiedge und Elise von der Recke-Haus), keinen Entwurf für ein einfaches Grabdenkmal und ähnliches. Nur die Anregung, eine Wasserstandsmarke zum Andenken an Hochwasser zu schaffen, war von einem Bildhauer beachtet worden: Albert Starke-Dresden hat eine solche eingesendet. Leider war das Relief — eine überschwemmte Landschaft mit der Verkörperung der Sonne als Mädchen — nur in weissem Gips vorhanden, so dass man sich über die Wirkung in dem echten Material keine rechte Vorstellung machen konnte. — Schliesslich wird man aber sagen dürfen, dass der Wettbewerb als Ansporn für die Bildhauer, in echtem Material zu arbeiten, von Wert gewesen ist, ganz abgesehen davon, dass er manchem tüchtigen Künstler auch materiellen Gewinn gebracht hat.

Über die Verwendung der angekauften Arbeiten ist inzwischen verfügt worden. Neun Werke sollen in den Repräsentationsräumen des Ministerhotels in der Seestrasse als Staatseigentum aufgestellt werden, um den dort verkehrenden Kreisen vor Augen zu führen, wie sehr sich derartige Werke der Kabinett- und Kleinplastik zur Ausschmückung vornehmer Gesellschaftsräume eignen. »Man hofft hierdurch die Kauflust auch in Privatkreisen anzuregen und dadurch einen Hauptzweck der Staatsankäufe mit erfüllen zu helfen«. Diese neun Arbeiten sind: Der Ruderer von Karl Röder, Mädchen mit Blütenzweig (Frühling) von Ockelmann, Mädchen im Winde von Otto Pässler, Susanna von Oskar Rühm, Mädchen mit Blumen von Mörlin, Zankende Bärin von Fritz Kretschmar, Leuchter von Fritz Kleinhempel, Affe und Eule als Briefbeschwerer und Tintenfass von Erich Kleinhempel. Das Majolikarelief von August Hudler soll im Korridor des Dresdner Akademiegebäudes aufgestellt werden, die übrigen kommen in die Königliche Skulpturensammlung zu Dresden. — An dieser Verwendung der angekauften Skulpturen ist verschiedenes auszusetzen. Zu tadeln ist, dass sie nur Dresden zugewiesen worden sind, dass dagegen Leipzig, Chemnitz, Freiberg, Zittau u. s. w. gänzlich leer ausgegangen sind. Dies ist weder im Interesse der Dresdner Skulpturensammlung, noch im Interesse der sächsischen Provinzialstädte, die auch Anspruch haben auf derartige Bewilligungen, die nicht für einen bestimmten Ort gemacht worden sind. Nach der gegenwärtigen Handhabung hat man von der gewöhnlichen Ankaufssumme für die Dresdner Skulpturensammlung 20000 Mark gestrichen und sie ihr grösstenteils wieder zugewiesen in Kunstwerken, nur dass diese nicht der Direktor, sondern eine Kommission ausgewählt hat. Man muss wünschen, dass dies nicht ein dauernder Zustand werde. Kommissionsankäufe drücken erfahrungsmässig die Museen auf ein tieferes Niveau herab. Durch die Aufstellung von neun Werken in einem Ministerhotel sodann wird der Zweck, zum Ankauf von Kleinplastik anzuregen, nur in geringem Masse erfüllt. Die Hauptsache ist, dass die deutsche, hier im besonderen die sächsische Kleinplastik im Preise konkurrenzfähig wird mit der ausländischen, im besonderen mit der bevorzugten Pariser und Florentiner Plastik. Dazu muss man andere Wege einschlagen, als die sehr bequemen, die man in Dresden gewählt hat.

Für das **Dresdner Rathaus** soll nach Beschluss des Rates und der Stadtverordneten ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben werden. Bei dem ersten Wettbewerb war ein erster Preis nicht verteilt worden und hatten sich hinterher auch sonstige Misslichkeiten eingefunden. Für den neuen Wettbewerb aber ist der Anlass dadurch gegeben worden, dass der Bauplatz teilweise anders gewählt worden ist. Vorher sollte das Rathaus in zwei Hälften diesseit und jenseit der Gewandhausstrasse geteilt, diese aber überbrückt werden. Jetzt will man sich auf den Bauplatz diesseit der Gewandhausstrasse, der von der Kreuzstrasse, der Ringstrasse und der Kreuzkirche begrenzt wird, beschränken. Für den Rathausneubau sind acht Millionen Mark vorgesehen.

VOM KUNSTMARKT

Bei Christie in London wurden neulich für Gainsborough's Doppelbildnis seiner Töchter 120400 M. gezahlt, dasselbe Bild erzielte 1864 2410 M., 1888 4300 M. Überhaupt waren in der verflossenen Saison die in den englischen Auktionsräumen erzielten Preise wieder ausserordentlich. Romney's Miss Rodbard brachte reichlich 220000 M., der höchste Preis, welcher jemals für ein Bild dieses Malers gezahlt wurde. Ein Raeburn brachte 120000 M., ein Troyon 150000 M., ein Hobbema 192000 M. Alles in allem veranschlagt man den Auktionserlös in der Zeit von November 1901 bis Oktober 1902 bei den hauptsächlichsten Auktionshäusern Londons auf 26 Millionen Mark.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 13. 23. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Im grossen Saale der nationalen Kunstschule hat man, so weit man ihrer habhaft werden konnte, die Arbeiten des im vorigen Jahre in Nizza gestorbenen Malers und Radierers Marcellin Desboutin vereinigt und dem Publikum zugänglich gemacht. Desboutin war mit dem noch lebenden bekannteren Maler Edgar Degas eine der letzten Stützen der einstigen Tafelrunde Manet's, die sich im Café de la Nouvelle Athènes an der Place Pigalle zu versammeln pflegte. Auch als die Freunde gestorben waren oder das alte Lokal verlassen hatten, erschien Desboutin bis etwa ein Jahr vor seinem Tode regelmässig in diesem Café, wo er der Mittelpunkt einer Gesellschaft von Künstlern geworden war. Jedermann auf dem Montmartre kannte den Alten, der trotz seiner achtzig Jahre immer noch aufrecht und stolz einherschritt und in seinem Äusseren mit dem grossen Schlapphut, dem ärmellosen italienischen Mantel, den wallenden weissen Locken, dem ungepflegten Barte und dem nie fehlenden thönernen Pfeifchen eine der frappantesten Erscheinungen des Künstlerviertels war. Desboutin war einst ein reicher Mann gewesen und hatte zwanzig Jahre lang in seiner Villa Ombrellino bei Florenz ein Mäcenatendasein geführt, aus dem er durch den Zusammenbruch seiner Finanzen aufgeschreckt wurde. Dann war er nach Paris gekommen und suchte hier mit der Kunst, die er bislang nur als Liebhaberei getrieben hatte, seinen Unterhalt zu verdienen. Dies fiel ihm um so schwerer, als er der rechte Bohême war und sich mit einer zahlreichen Familie bebürdet hatte. Alle sechs Monate zog er um, weil er die Miete nicht bezahlen konnte, und die letzten dreissig oder gar vierzig Jahre schwamm er im Strome von Schulden und Widerwärtigkeiten. Das aber bekümmerte ihn nicht im mindesten und seine Seelenruhe war in der ersten glücklicheren Hälfte seines Lebens gewiss nicht grösser als in der letzten, wo er oft nicht wusste, wo er schlafen und essen sollte. Es schien ihm ganz natürlich, im Falle der Not mit Weib und Kind, Hund und Katze bei einem Freunde zu erscheinen und Gastfreundschaft zu heischen und bis zu seinem Tode blieb er der unverbesserlichste Optimist, der je einem Mürger Modell gestanden hat.

Die Hälfte der jetzt in der Kunstschule gezeigten Arbeiten sind Ölgemälde, aber obgleich Desboutin sich häufig des Pinsels und der Palette bediente, fühlte er sich doch nie recht heimisch mit diesem Werkzeug und kein einziges seiner Gemälde kann als vollkommen oder vollendet angesehen werden. Man sieht, dass er sich nacheinander von Ricard, von Manet, wohl auch von Franz Hals beeinflussen liess, aber er brachte es weder zu einer entschiedenen Absorption dieser fremden Einflüsse noch zu einer durchschlagenden Manifestation seiner persönlichen Eigenart. Ungleich höher denn als Maler steht er als Radierer. Hier hat er wirklich ausgezeichnete Blätter geschaffen und keine Geschichte der französischen Griffelkunst der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird ihn übergehen dürfen. In seinem Werke überwiegen die Selbstbildnisse, deren eines, das uns den Künstler etwa im Alter von dreissig Jahren im Profil und mit dem unvermeidlichen Pfeifchen zeigt, wohl seine beste Arbeit und eine der besten modernen Radierungen überhaupt ist. Da Desboutin kein Geld für Modelle hatte, war er darauf beschränkt, sich selbst, seine Familie und seine Freunde zu porträtieren und da er selber am leichtesten zu erlangen war, hat er sich wohl dreissig- oder vierzigmal gemalt und radiert. Ein gemaltes Selbstbildnis von ihm ist seiner Zeit auch vom Staate angekauft worden und hängt im Luxembourg. Indessen rührt das beste Bildnis Desboutin's neben der eben erwähnten Radierung von Manet her und war auf der letzten Weltausstellung in der Centennale zu sehen. Es stellte den Radierer im besten Mannesalter dar, in ganzer Figur, Pfeife und Tabaksbeutel in der Hand, den breitrandigen Hut auf dem Kopfe und erinnerte etwas an gewisse Bildnisse von Velasquez im Pradomuseum.

Nach den Selbstbildnissen und den Porträts seiner Frau und seiner Kinder müssen von Desboutin die Bildnisse seiner Freunde und Bekannten genannt werden, zu denen viele berühmte Künstler und Schriftsteller gehörten. Vor allem ist die Tafelrunde Manet's vollzählig vertreten. Manet selbst, der Radierer Guerard, der Schriftsteller Duranty, der Maler de Specht, Degas, ferner die dem Kreise nahestehenden Leute, wie Emil Zola, Paul Verlaine, Puvis de Chavannes, Henner und andere, die, wenn nicht durch gleiche künstlerische Ziele, so doch durch persönliche Beziehungen mit Desboutin verbunden waren. Alle diese Radie-

rungen sind direkt nach dem Modell mit der Kaltnadel gearbeitet und einige davon, so besonders das kleine Blatt von Degas in ganzer Figur und das ausgezeichnete Brustbild von Verlaine, sind wahre Wunderwerke von scharfer und schneller Beobachtung und treuer, mitunter fast genialer Wiedergabe. Auch als reproduzierender Künstler hat Desboutin gearbeitet, indessen ist von diesen Arbeiten nicht viel zu sagen. Nur vier grosse Schäferscenen von Fragonard, die er wirklich ausgezeichnet in der anmutig tändelnden Manier der Rokokokünstler gestochen hat, mögen hier erwähnt werden.

Die Leute, welche die Ausschmückung des Pantheons überwachen, haben dabei offenbar von Anfang an die Idee verfolgt, ein grosses Bilderbuch zu machen, das von den bekanntesten Malern der ersten dreissig Jahre der dritten Republik illustriert werden soll. So wandten sie sich an alle zeitgenössischen Grössen der Malerei, ohne sich dabei im geringsten um die besondere Begabung der betreffenden Leute für dekorative Kunst zu kümmern. Sogar Meissonier, dieser Miniaturkünstler, erhielt den Auftrag, eines dieser Riesenbilder für das Panthon zu schaffen, war aber gescheut genug, die Ausführung dieses Auftrages so lange hinauszuschieben, bis der Tod ihn von der unangenehmen Aufgabe befreite. Dagegen haben neben Puvis de Chavannes, dem einzigen hier vertretenen Maler, der wirklich den Forderungen der dekorativen Kunst glänzend gerecht wird, an der Ausschmückung des Pantheons ein Dutzend Leute gearbeitet, die unter einem dekorativen Bilde einfach ein in grossem Massstabe gehaltenes Staffeleibild verstehen. So sind hier Levy und Humbert, Blanc und Bonnat, Lenepveu und Cabanel vertreten. Es blieb nur noch eine einzige Wand zu schmücken, für deren Ausfüllung man ursprünglich eine Skulptur beabsichtigt hatte. Falguière hatte seiner Zeit eine kolossale Gipsfigur hier aufgestellt, die aber so abenteuerlich und karikaturenmässig aussah, dass sie nach dem Tode ihres Urhebers alsbald entfernt wurde. An ihre eigentlich beabsichtigte Ausführung in Bronze dachte man schon nicht mehr, sobald man sie einmal im Pantheon gesehen hatte. Die Dekoration dieser Wand ist jetzt dem Soldatenmaler Detaille übertragen worden, der nicht weniger als vier grosse Entwürfe aufgezeichnet hat, die alle nacheinander an Ort und Stelle angebracht und dem Urteile des Publikums unterworfen werden sollen, ehe der Maler an die Ausführung des schliesslich ausgewählten Planes geht. Gegenwärtig ist im Pantheon der Entwurf des Chant du départ zu sehen, ein Thema, das von dem Bildhauer Rude am Grossen Triumphbogen in genialer und unübertrefflicher Weise behandelt worden ist. Der kalte Uniformenschneider Detaille hat natürlich mit einem solchen Vorwurfe nicht viel anzufangen gewusst. Er zeigt uns eine demimondäne Frauengestalt auf einem milchweissen Flügelross, das dreifarbene Banner der Republik in der erhobenen Rechten. Diese Gestalt überschwebt Soldaten aller Waffengattungen, die vorwärts marschieren und bei denen Detaille wieder einmal zeigt, wie gründlich er die Uniformen aller Heere der letzten dreihundert Jahre kennt und welche Wichtigkeit er diesen Knöpfen und Schnüren beimisst. Von der Begeisterung, welche jeden Beschauer des Rude'schen Meisterwerkes durchtost und hinreisst, ist bei diesem Gemälde Detaille's nicht das mindeste zu spüren. Er hat sehr unrecht gethan, sich dieses Thema zu wählen, wodurch der Beschauer zu einem Vergleiche gezwungen wird, der den korrekten und kalten Maler einfach erdrückt. Die anderen Entwürfe Detaille's, die in den nächsten Tagen im Pantheon gezeigt werden sollen, geben hoffentlich nicht zu so gefährlichen Vergleichen Anlass. Indessen wird man sich auch bei ihnen nicht des Hinweises auf den benachbarten Puvis enthalten können, der alle anderen im Pantheon vertretenen Maler erschlägt und auch den zu erwartenden Detaille erschlagen wird.

Zum zwanzigsten Male stellt bei Georges Petit die Société internationale de peinture et de sculpture aus. Viel Neues bringt sie nicht: die Venetianer St. Germier, Alfred Smith und Allègre sind wieder mit ihren grossen und kleinen Kanälen, Gondeln, Brückchen, Palästen und Kirchen da und Legoût-Gerard hat sich für einmal von den bretonischen Häfen abgewendet, um ebenfalls eine Vedute von Venedig zu malen; Grimelund zeigt seine nordischen Berge und Seen, schneebedeckte Landschaft und rote Holzhäuser; der Amerikaner Friesecke bleibt bei seinen Interieurs in gedämpften Farbenharmonien, grün und grau, blau und rot, alles verbleicht und verrostet, sehr fein und vornehm im Ton. Vortreffliche Studien in matten und distinguierten Farbengebungen sind auch die Bilder von J. W. Morrice, besonders die Bouquinisten am Seinekai, die von der Schule heimkehrenden kleinen Mädchen auf der Landstrasse und der Ausblick auf das von weissen Segelschiffen belebte blaue Meer. Chudant bringt wieder einige Wasserbilder: alte verfallene Mühlen, an denen das Wasser gespenstisch und seltsam vorbeirauscht; und Fräulein Delassalle findet den nämlichen grüngelben Ton, den wir von ihren Pariser Veduten kennen, auch in den holländischen Kanälen. Neu ist hier Felix Borchardt, der vor einiger Zeit eine Sonderausstellung bei Bing hatte. Dieses Mal zeigt er ein weibliches Modell in einem prächtigen japanischen Kostüm, eine flotte Arbeit, nur etwas skizzenhaft unfertig. Wie bei den damals im Art nouveau ausgestellten Arbeiten fiel mir auch bei dieser Japanerin die unverkennbare Verwandtschaft der ganzen Maltechnik dieser Arbeiten mit der Art eines bekannten deutschen Malers auf, der lange in Paris und Holland gelebt hat; und nachdem man neulich bei der Versteigerung Humbert Bilder gesehen hat, die von Frederic Humbert unterzeichnet, aber von Roybet gemalt waren, kann ich mich kaum des Verdachtes erwehren, dass es sich hier um etwas Ähnliches handelt. Als ausländischer Gast stellt in diesem Jahre Alma Tadema aus, dessen glänzende Technik in der Wiedergabe des Marmors zur Genüge bekannt ist. Leider sind auch die Bäume, die Menschen und der Himmel Alma Tadema's aus Marmor. Um uneingeschränktes Lob zu verdienen, sollte er nur leere Marmorterrassen

und Marmortreppen malen und sich von einem anderen Künstler die Figuren und alles übrige hineinmalen lassen. Die Skulptur ist auf diesen Ausstellungen immer sehr schwach vertreten: von dem Russen Bernstamm sind einige in die Plastik übertragene Photographien da, von Gerôme ein hausbackener Tubabläser und von Jacquot mehrere banale weibliche Statuetten, die den Beweis ihrer Daseinsberechtigung schuldig bleiben.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEUES AUS VENEDIG

Noch immer haben die rings um die Reste des Glockenturmes vorgenommenen Bohrversuche nicht erlaubt, die letzten Reste desselben abzutragen. Diese Versuche haben auf der Seite der Bibliothek bei drei Meter Tiefe festen undurchdringlichen Grund ergeben, gegen Norden, sowie an anderen Stellen bis zu 20 Meter Tiefe, zuerst eine Sandschicht, dann feste Thonerde von hellgrauer Farbe zu Tage gebracht. Man will durch diese Versuche feststellen, mit welchen Elementen des Grundes man zu rechnen hat bei der neuen Fundierung, beziehungsweise Verstärkung der alten Fundamente des Turmes. Von der Bestrafung der als schuldig erkannten und abgesetzten höchsten Baubeamten hat das Ministerium abgesehen. Der Billigkeit entsprechend hat der Unterrichtsminister erklärt, dass der Einschnitt in den Turm, welcher dessen Einsturz mit herbeigeführt habe, nur auf Befehl des Vorgesetzten von dem Untergebenen ausgeführt worden sei und somit dieser nicht den Sündenbock abgeben könne und kein Grund vorliege, den sonst tüchtigen Mann aus dem Amte zu entfernen. Mittlerweile hat die Sammlung für den Wiederaufbau fast $1^1/_2$ Million erreicht. Höchst sonderbar erscheint, dass man in Mailand einen Wettbewerb ausgeschrieben hat mit grossen Prämien für die besten Entwürfe zum Wiederaufbau des Campanile. Kein Mensch hier und noch weniger die Regierung wird sich um das Resultat dieser Konkurrenz kümmern.

In der Frarikirche ist viel gearbeitet worden. Der Turm ist ringsum in seinen Fundamenten mit eingetriebenen riesigen Pfählen umgeben worden, welche dem Fortschreiten der Senkung desselben Einhalt thun sollen. Die ganze erste Arkade links vom Hauptportal bis zum Canovamonument ist jetzt eingerüstet. Dieser ganze Teil der Kirche muss abgetragen und neu aufgebaut werden.

In S. Giovanni e Paolo ist nun das grosse Gerüst fertig, welches das Herabnehmen des grossen gemalten Fensters ermöglicht. Die betreffende Wand über dem Seitenportal muss abgetragen und neu errichtet werden. Man hat in alter Zeit, um Nischen zu schaffen, für die beiden Altäre (mit den Gemälden des Rocco Marconi und Lorenzo Lotto) die Mauer, unbegreiflicher Weise, um zwei Drittel geschwächt. So war die gefährliche Senkung unausbleiblich. Also auch hier von Senkung des Untergrundes keine Rede.

Der Zustand der alten Prokuratien hat neuerdings weiteres Einrüsten der Arkaden nötig gemacht. Sechzehn Pilaster in der langen Reihe müssen vollkommen erneuert werden. Man hat endlich mit den Maurerarbeiten begonnen und die Besitzer der betreffenden Teile des Gebäudes gezwungen, Hand anlegen zu lassen. Die Architekten, Maurer und Steinmetzen hatten nie so viel Arbeit als gerade jetzt. Die Regierung hat ihrerseits die weitgehendsten Versprechungen gemacht. So hat Venedig, welches mehr als je die Sympathien des Auslandes hat, keinen Grund mehr, über die Knausereien der Regierung in Rom zu klagen.

Die verschütteten Kaufgewölbe unter den Neuen Prokuratien sind wieder eröffnet worden. Am meisten hat sich das so stark beschädigte Kunstluxusgeschäft des Cavaliere Bottacin der wiederhergestellten Passage zu erfreuen und geht erstarkt aus der Katastrophe hervor.

Der Turm von S. Stefano ist nun vollkommen bis oben eingerüstet und mit Eisenbändern umgeben. Was weiter geschehen soll, muss sich in diesen Tagen zeigen. Die vierzehn Tage Frist, welche sich die Stadtverwaltung zur Entscheidung noch gegönnt hat, sind verstrichen.

Es dürfte von Interresse sein zu erfahren, dass eine Kommission eingesetzt wurde zur Prüfung des Schadens, welchen die Dampfer des Kanal Grande den dort befindlichen Palästen zufügen. Architekt Sardi hat in seiner Relation diesen als ganz ausserordentlich bewiesen und hervorgehoben, dass besonders die kleinen Dampfschaluppen der Marine durch ihre wahnsinnig schnelle Fahrt für den grössten Schaden verantwortlich sind. Den Palastbesitzern empfiehlt er die Konsolidierung der Fundamente mehr im Auge zu haben, als selbst die Erhaltung der Fassade.

Ich wiederhole, dass alle sensationellen Berichte in den Wiener, besonders aber amerikanischen Zeitungen von Senkungen allüberall in das Reich der Fabeln zu verweisen sind.

Venedig, Mitte Januar 1903 *A. WOLF.*

BERLINER BRIEF

Die Gemälde, die der in Paris lebende Spanier *Hermen Anglada* zur Zeit hier bei *Eduard Schulte* ausstellt, sind wohl geeignet, die Hochachtung, die uns die Werke eines Sorolla y Bastida, eines Zuloaga und anderer vor der jüngsten Kunst ihres und seines Vaterlandes beigebracht haben, wenn nicht zu erhöhen, doch wieder aufzufrischen. Was an Anglada's Arbeiten vor allem anzieht und interessiert, ist eben das durchaus Spanische in ihnen, und es spricht für die Stärke und Ursprünglichkeit von Anglada's Talent, dass der nationale Charakter trotz aller offenbar nicht unbedeutenden Pariser Einflüsse so deutlich und zwingend aus allen seinen Bildern redet. Eine ganze Reihe von ihnen entnimmt ihren Gegenstand dem Nachtleben des »Seine-Babels«, und das dieser Gegenstand in Anglada's Behandlung etwas Angenehmes hätte, kann man durchaus nicht behaupten. Alte, total verbrauchte, von Leidenschaften entstellte Lebemänner, verblühte Courtisanen, menschliche Ruinen, deren Leichenfarbe sie eher tot als lebendig erscheinen lassen — kurz das Versumpfte, Wurmstichige, Verseuchte — das ist das Gebiet, dem dieser Maler seine Vorwürfe, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe entnimmt. Er sucht durch krasse koloristische Gegensätze, zuweilen sehr stark übertreibend, das Laster in seiner Scheusslichkeit und seinem dennoch »pikanten Reiz« farbig zu charakterisieren, er bemüht sich offenbar, seinen Schilderungen etwas Dämonisches zu verleihen. Aber wäre all dies Farbenspiel, dessen man oft genug erst froh wird, wenn man den hier durchaus nicht als Nebensache behandelten »litterarischen« und entschieden auch auf Sensationslust berechneten Inhalt überwunden, nicht ebenso stark, nicht viel erfreulicher vorzuführen gewesen, wenn der Maler andere Vorwürfe gewählt hätte? Dass Bilder, wie die »Letzte Soirée«, das einen alten, ekelhaften Roué im Gespräch mit einem alten abgetakelten, greulichen Frauenzimmer zeigt, oder wie das der »Morphinistin«, aus deren fahlgrünlichgrauem Gesicht zwei verglaste grünliche Katzenaugen wie blödsinnig ins Leere starren, trotz all dieser Scheusslichkeit durch ihren künstlerischen Gehalt, durch das feurige Temperament, das in ihnen pulsiert, fesseln, das spricht allerdings wiederum für die Stärke der

Begabung des Malers und für die Grösse seines Könnens. Aber viel lieber betrachtet man doch ein Gemälde, das mit der Treue der Beobachtung und Lebenswahrheit der Schilderung zeichnerische und malerische Vorzüge und starke echte Empfindung so ganz verbindet, wie der »Zigeunertanz«, und viel mehr Freude als jene nicht von Effekthascherei freien Darstellungen gewähren einzelne kleine, farbig besonders schöne »Pferdestudien«.

Das Krankhafte in Anglada's Bildern macht sich hier aber um so stärker fühlbar, als gleichzeitig in demselben Saale das Bild eines Deutschen gezeigt wird, das von blühender Gesundheit und quellender Frische förmlich strotzt, und gegen das übrigens auch, was sonst noch vorhanden, wie die trefflichen Schneebilder des Skandinaviers *Anshelm Schultzberg,* die tüchtigen, wenn auch nicht so wie wir es gewohnt sind, befriedigenden Gemälde *Eugen Bracht's,* und wie die im einzelnen zum Teil sehr feinen, in der Gesamtheit aber recht langweilig wirkenden Werke der »Group of Glasgow landscape painters«, völlig zurücktritt und verblasst, nämlich die in natürlicher Grösse geschilderte Landschaft »Mittagsbrüten« von *Carl Vinnen*-Osterndorf. Es ist ein Werk von grossartiger, herrlicher Lebenswahrheit und Klarheit, erfüllt und durchglüht von Reinheit und Tiefe der Empfindung und Stimmung, ein Bild, so schlicht und monumental, und trotz der neun Jahre, die Vinnen zur Vollendung gebraucht, wie gesagt, so frisch, so farbenleuchtend, dass man es ein Meisterwerk nennen und wieder und wieder den innigen Wunsch aussprechen darf, dies durch und durch deutsche Kunstwerk möge der Nationalgalerie einverleibt werden, die ja »der deutschen Kunst« geweiht ist! *Paul Warncke.*

PERSONALIEN

Der Maler **Professor Albert Kornek,** Senior der Berliner Künstlerschaft, hat am 11. Januar sein 90. Lebensjahr vollendet.

DENKMALPFLEGE

Vom Meissner Dombau. In der Meissner Dombauangelegenheit sind wichtige Entscheidungen gefallen. Am 30. Dezember 1902 fand in Dresden die Hauptversammlung des Dombauvereins statt. Sie war ganz schwach besucht, so dass der Vorstand die Mehrzahl der Stimmen hatte. Drei Tage vorher war endlich die längst versprochene Denkschrift erschienen, die über die Geschichte, die Thaten und die Pläne des Vereins Auskunft giebt. Der erste Teil ist vom Oberschulrat Dr. Peter in Meissen, dem zweiten Vorsitzenden des Dombauvereins, verfasst. Man erfährt daraus nicht gerade viel Neues. Der Vorstand bleibt trotz aller Einwände von zuständigen Seiten auf seinen Plänen bestehen. Zustimmung zu der Absicht, nach Schäfer's Entwurf zwei Türme zu bauen, kann der Bericht keine anführen, als die des inzwischen verstorbenen Frankfurter Architekten Linnemann, der bekanntlich zuerst einen eigenen Entwurf eingereicht, dann aber sich eine Zeitlang für den Schäfer'schen Entwurf erklärt hatte. Diese Zustimmung aber hat Linnemann durch eine Zuschrift an die Frankfurter Zeitung ausdrücklich zurückgenommen. Dieses zeitweilige Schwanken Linnemann's ist neben Wallot's bekanntem, nirgends schriftlich *begründeten* Lobwort die einzige Zustimmung, die der Dombauverein für Schäfer anzuführen weiss. Wir können uns das Schwanken nur daraus erklären, dass Linnemann sich dabei beruhigt hat, dass er die Ausführung der Glasfenster im Meissner Dom erhalten werde, dass sich später aber sein künstlerisches Gewissen wieder geregt hat. Es wäre nun gewiss angezeigt gewesen, dass der Vorstand des Meissner Dombauvereins alle die gewichtigen Stimmen angeführt hätte, die sich gegen Schäfer erklärt haben und dass er sie widerlegte. Davon ist keine Rede. Der sehr wichtige Einwurf des Sächsischen Ingenieur- und Architektenvereins, dass ein zweitürmiges Motiv übermächtig ausfallen werde, wird nur erwähnt. Das Gutachten des Königl. sächs. Altertumsvereins mit der Unterschrift des jetzigen Königs von Sachsen wird abgethan mit der Redensart, der Verein habe »erinnern zu müssen geglaubt«, dass nicht die Erneuerung, sondern die Erhaltung des Domes die wichtigste Aufgabe sei. Die Würdigung des Entwurfs durch den Dresdner Architektenverein wird hervorgehoben; die Mahnung des Vereins aber, den Schäfer'schen Entwurf durch Meister der mittelalterlichen Baukunst prüfen zu lassen, hat der Vorstand des Dombauvereins in den Wind geschlagen. Es ist ja möglich, dass ein solches Gutachten eingeholt worden und dass es ungünstig ausgefallen ist, aber erwähnt wird in der Denkschrift keinerlei Gutachten. Gar nicht besprochen wird in der Denkschrift der gewichtige Widerspruch der Professoren Dr. Otto Haupt in Hannover, Dr. Dehio in Strassburg und v. Bezold, ersten Direktors des Germanischen Museums in Nürnberg, ebensowenig der in der Deutschen Bauzeitung und der der berühmten englischen Society for protection of ancient buildings. Betreffs des ausgezeichneten Gurlitt'schen Buches über die Westtürme des Meissner Domes wird auf Schäfer's Denkschrift hingewiesen; schliesslich heisst es, der Vorstand verkenne nicht einen *gewissen* (!) Gegensatz zwischen dem grössten Teile seiner Mitglieder, darunter seine drei Vorsitzenden, und der Mehrzahl der Architekten, er dürfe sich aber nicht darin beirren lassen, die Beschlüsse der Generalversammlung auszuführen (also nichts Sachliches, sondern nur ein rein formelles Bedenken, das sich bei gutem Willen im Handumdrehen aus der Welt schaffen liesse). Weiter wird noch gesagt, in den weitesten Kreisen des Sachsenlandes herrsche der Wunsch, den Meissner Dom durch monumentale Türme zu krönen. Dass diese weitesten Kreise nur in der Einbildung des Dombauvereins bestehen, ersieht man aus der geringen Mitgliederzahl. Der Vorstand wagt nicht einmal diese Zahl zu nennen, sondern sagt nur, es seien von 1897—1902 insgesamt 23500 M. durch Mitgliederbeiträge eingegangen. Wir hören, er habe nur noch gegen 1100 Mitglieder, darnach wäre die Zahl stark zurückgegangen, wie ja auch aus dem Vorstand eine Anzahl hervorragender Männer ausgetreten sind, weil sie das Vorgehen der Mehrheit nicht billigen konnten.

Es ist endlich aus dem Bericht festzustellen, dass die kritische Arbeit an den Beschlüssen des Dombauvereins nicht gänzlich erfolglos gewesen ist: die Pläne mussten ausgestellt werden, der Königl. sächs. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler ist ein gewisses Aufsichtsrecht eingeräumt worden, und der Vorstand hat sich trotz der Annahme der Schäfer'schen Pläne entschliessen müssen, Schäfer aufzufordern, er möge überlegen, ob nicht der Aufbau der Türme in etwas zu luftiger und zu wenig geschlossener Weise gedacht sei. Schäfer hat sich zwar dazu bereit erklärt, aber einen neuen Entwurf hat er nicht geliefert. *Schäfer hat dazu noch keine Zeit gefunden.*

Die Denkschrift Schäfer's über den Meissner Dombau kann man nicht anders als dürftig nennen. Man sollte doch meinen, er müsste zur Rechtfertigung seiner Entwürfe die Einwürfe seiner Gegner ausführlich widerlegen, er müsste sich vor allen Dingen ausführlich mit Gurlitt's gewichtiger, so vornehmer und sachlicher Schrift über den Meissner Dom beschäftigen. Die wissenschaftlichen Gründe, die Gurlitt für die dreitürmige Anlage vorbringt und die in der wissenschaftlichen Welt durchaus überzeugt haben, fertigt Schäfer mit ein paar oberflächlich aburteilenden

Worten ab. Dabei zeigt er eine merkwürdige Unfähigkeit zu unterscheiden zwischen dem, was er vermutet, und dem was er zu beweisen vermag. Die dreitürmige Anlage sei in Erfurt erfunden, die »Grille« eines spätgotischen Baumeisters, »neu, aber nicht gerade schön«, sie habe »der Neuheit wegen auf einigen Dörfern und in einigen Kleinstädten Nachfolge« gefunden. Dem gegenüber ist zu bemerken: 1. dass es eben das Wesen der Meister der Spätgotik ist, das zu schaffen, was alle akademischen Zöpfe »Grillen« nennen — die ganze Albrechtsburg ist eine solche! — 2. dass der Dom zu Erfurt wohl nur Herrn Schäfer und auch ihm wohl nur zu der gegenwärtigen Polemik als »nicht gerade schön« erscheint, und dass die angeblichen Dörfer und Kleinstädte, deren Kirchen die dreitürmige Anlage erhielten, nach Gurlitt's Buch folgende sind: Ansbach, Dresden, Kolberg, Konstanz, Leipzig, Loburg, Lommatzsch, Mühlhausen, Öderan, Rochlitz, Stettin, Zerbst u. a. m. Wer die Schäfer'schen Ausführungen liest, der wird sich erstaunt fragen: Wen hofft Schäfer mit seinen biedermännisch klingenden Plaudereien zu überzeugen? Ist das nicht ebenso wie in der Heidelberger Schlossbau-Angelegenheit die vollkommene wissenschaftliche Ohnmacht? Schäfer hat ein bestimmtes Vorbild vor Augen: den Magdeburger Dom. Diesen nun kopiert er, obgleich die Verhältnisse in Magdeburg und in Meissen ganz verschieden sind. Seine ganze Kunst besteht darin zu sagen: in Magdeburg wirkt der Turm gut — also wird er auch in Meissen gut wirken! Und diese Kunst bethätigt er damit, dass er einen neuen Entwurf (1901) macht, der nun auch die Turmspitze von Magdeburg entlehnt. Natürlich kann man dieser Anlage nicht nachsagen, dass sie hässlich sei, sie ist ganz stattlich. Aber nach Meissen passt sie ganz und gar nicht: Die Turmanlage wird den Meissner Domberg erdrücken, wie die berühmte Brühl'sche Terrasse zu Dresden von dem Lipsius'schen Akademiebau erdrückt worden ist. Der Domberg wird zum Sockel der Türme gemacht und dadurch wird das herrliche Stadtbild von Meissen zerstört. Das ist ja das Verhängnisvolle an solchen Restaurierungen: das Neue überwältigt das Alte, während doch das Alte geschützt werden soll. Überdies werden die vier Türme — Schäfer will auch den Bruder des höckerigen Turmes diesem ganz ähnlich ausbauen — ein ganz unerfreulich stacheliges Bild geben und die vornehme Ruhe und Geschlossenheit im Umriss zerstören und zerreissen. Die Westtürme aber brauchen einen einheitlichen ruhigen Abschluss nach oben, der sich in die Umrisslinie des Burgberges von allen Seiten wohlthuend einordnet, nicht sie zu beherrschen trachtet. Diese Bedenken werden durch das Modell, das der Dombauverein jetzt hat anfertigen lassen, vollauf bestätigt. Wir haben schon früher erwähnt, dass Schäfer in einem Entwurf einen falschen Schatten eingesetzt hat, durch den die Wirkung der alten Bauteile zu Gunsten der Schäfer'schen verschoben wird. Der Vorstand des Dombauvereins hat sich nicht gescheut, trotzdem den Schäfer'schen Entwurf wieder abzubilden, anstatt ihn gebührend zurückzuweisen. Erfreulicherweise hat er wenigstens die gleichfalls falsche Perspektive nicht aufgenommen. Im übrigen wird nicht einmal ein Grundriss der gesamten Turmaufbauten gegeben.

Aus der Hauptversammlung ist noch zu erwähnen, dass in den Vorstand gewählt wurden die Herren Geh. Reg.-Rat Baurat Hossfeld in Berlin, Dezernent für das Kirchenbauwesen im preussischen Ministerium des Innern und Stadtbaurat Prof. Licht in Leipzig (sehr komisch wirkte bei dieser Wahl, dass verschiedene Mitglieder des Dombauvereins erst unterrichtet werden mussten, wer Hossfeld ist). Weiter teilte der Vorsitzende mit, dass mit Genehmigung des Finanzministeriums Baurat Krüger in Meissen den Dombauverein in den bautechnischen Angelegenheiten vertritt, dass die Kasse des Kultusministeriums die Verwaltung des Dombauvermögens übernommen hat, dass die Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen künftighin fortdauernd von allen Fortschritten der Arbeiten am Dom auf dem Laufenden erhalten werden soll, dass ein Dombauführer angestellt worden ist und dass der Bau auf fünfeinhalb Jahre berechnet ist. Ein für den Vorstand nicht sehr erfreuliches Zwischenspiel in der Versammlung brachte das Auftreten eines Sohnes des verstorbenen Bildhauers Hofrat Andresen in Meissen. Dieser hat die Gründung des Dombauvereins angeregt und durchgeführt und hat auch mit dem Berliner Architekten Sehring einen Plan zur Ergänzung des Meissner Domes hergestellt. Der jüngere Herr Andresen hielt nun dem Vorstand in scharfer Weise vor, wie undankbar er sich gegenüber dem Gründer des Dombauvereins verhalten habe, indem er dessen Entwurf nicht einmal zum Wettbewerbe zugelassen habe. Der Vorsitzende ging über diesen berechtigten Vorwurf zur Tagesordnung über, ohne auch nur die Versammlung darüber zu befragen. Endlich ist zu melden, dass Oberbaurat Schäfer-Karlsruhe vom Vorstand einstimmig zum Dombaumeister gewählt worden ist. In dem Vertrag soll angeblich ausdrücklich die »Einreichung der Pläne« verlangt und ihre Ausführung abhängig gemacht sein von der Genehmigung der beteiligten Ministerien, des Landeskonsistoriums und des Domkapitels. Diese Vorsicht ist gewiss sehr zu billigen und auch durchaus am Platze. Was wird denn nun aber, wenn die Pläne beanstandet werden müssen, wie die bisherigen, wenn Schäfer das nicht leisten kann, was man von ihm im Interesse des berühmten Stadtbildes und des berühmten Bauwerkes fordern muss? Nur der umgekehrte Weg war richtig: erst Pläne, die allseitig Zustimmung finden und dann Anstellung des Dombaumeisters. Aber freilich dieser Weg war ungangbar für den Vorstand des Meissner Dombauvereins, dazu hat er sich viel zu sehr durch sein bisheriges Vorgehen festgelegt. *Paul Schumann.*

Ulmer Münsterrestauration. Entgegen den früheren Jahren, in welchen für den Ausbau des Münsters noch erhebliche Mittel zur Verfügung standen, sind schon vor Jahresfrist Einschränkungen am Arbeitspersonal, sowie an projektierten Arbeiten erfolgt, welche die Aufsicht eines ständigen Architekten am Platz nicht notwendig machen. Deshalb hat Architekt Bauer seinen Wohnsitz wieder nach München verlegt. Nachdem die Neidhardskapelle von Maler Loosen im Vorjahre ausgemalt worden war, wurde die Ausstattung derselben in Angriff genommen: Die beiden trefflichen Frührenaissance-Altäre, sowie die Predella auf dem östlichen Altartisch wurden durch Maler Ruedorfer in München einer sorgfältigen Restauration unterzogen. Die Fenster wurden teilweise mit alten Resten von Glasmalereien, welche von Hofglasmaler Burckhardt in München mit Geschick zusammengesetzt wurden, geschmückt.

Die Kapelle reiht sich jetzt mit den restaurierten Steinepitaphien, Totenschildern und Bildwerken würdig den anderen Räumlichkeiten des Münsters an. Die Herstellung eines neuen Sockels am Sakramentshäuschen und des damit in Verbindung stehenden Bodenbelags wurde gleichfalls ausgeführt. Am Hauptturm wurde ein Teil des südwestlichen Strebepfeilers mit seinen Wimpergen und Masswerken erneuert und zur obersten Helmspitze eine Steigleiter hergestellt. Die Restauration der Bildwerke am Brautportal wurde durch Bildhauer Bronni besorgt, die noch sichtbaren Malereien an den Wandflächen gereinigt, sowie die Spuren früherer Gemälde fixiert. Auch der architektonische Teil des Portals wurde in Stand gesetzt und das schon früher entfernte Denkmal der Weihe des Münsters an der Ostwand der Portalhalle wieder ein-

gefügt. Die Renovierung des Nordostportals ist gleichfalls in Angriff genommen. Dem verstorbenen Münsterbaumeister Professor von Beyer wurde von der Kirchengemeinde eine marmorne Gedenktafel gewidmet, die im Durchgang des südlichen Seitenschiffs zur Turmhalle angebracht ist und auf einem Spruchband die Inschrift »Ex profundis ad astra« trägt. Vier weitere Statuen für die Pfeiler des Mittelschiffs sind bei Bildhauer Federlen in Arbeit gegeben und werden in Bälde aufgestellt werden; es sind das: der Apostel Philippus, Karl der Grosse, Paul Gerhard und Bürgermeister Besserer.

Nach dem schon im Jahre 1877 aufgestellten Programm zur Wiederherstellung und Ausschmückung des Innern wären jetzt noch auszuführen: Die fehlenden Fialen und Bekrönungen am Taufsteinüberbau und eine teilweise Restaurierung des Chorgestühls nebst Aufstellung der fehlenden Figuren unter den sechs Baldachinen. Die Hauptsache für die Zukunft ist aber die Erneuerung des Bodenbelags in der Kirche und ein neues Gestühl; dazu fehlen aber bis jetzt die Mittel, doch hofft die Kirchengemeinde auf eine baldige Regelung der Münsterlotterie, die zum vollständigen Ausbau im Innern die nötigen Mittel liefern soll. *Max Bach.*

Im **Palais der deutschen Gesandtschaft in Paris,** dem ehemaligen Hôtel des Fürsten Eugène de Beauharnais, waren an Decken und Kaminen umfassende Restaurationsarbeiten nötig geworden, die nunmehr unter Leitung der französischen Architekten Chatenay und Rouyrre und unter Aufsicht des deutschen Architekten Stever glücklich vollendet sind. Es galt die kostbaren Innendekorationen, die Beauharnais in den Jahren 1803—1805 mit einem Aufwand von $1^1/_2$ Millionen Francs schaffen liess und die Proben der reinsten Empirekunst darstellen, mit aller Schonung und Vorsicht wiederherzustellen. Der vergoldete Plafond im Saale der vier Jahreszeiten war leider nicht zu retten, wurde aber in genauer Kopie des alten wiederhergestellt. Zugleich wurden im Thronsaale einige störende Einbauten aus späterer Zeit wieder beseitigt, so dass nun dieses musterhafte Interieur aus der Empirezeit gesichert und gesäubert in neuer Schönheit erstanden ist. — Zu gleicher Zeit kommt die Nachricht von der durch Professor Hauser in München vollzogenen Restauration der Flügelbilder von *Dürer's Baumgärtner-Altar* in der älteren Pinakothek. Wir werden über diese Restauration, die ein über alle Erwartung günstiges Resultat erzielt hat, in der nächsten Nummer ausführlich berichten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Gemäldegalerie hat ein Hauptwerk des **Hugo van der Goes** erworben — eine predellenförmige, $2^1/_2$ Meter breite, nicht ganz 1 Meter hohe Tafel mit der Geburt Christi. Zu äusserst rechts und links die annähernd lebensgrossen Halbfiguren je eines Propheten, wohl des Königs David und des Jesaias. Die Verkünder halten je eine Hälfte des grünen Vorhanges, den sie auseinandergezogen haben und enthüllen den heiligen Vorgang. Die in gedrängter, etwas künstlicher Anordnung über die niedrige Fläche verteilten Figuren der Maria, Joseph's, der Engel und der stürmisch bewegten Hirten haben etwa die halbe Grösse der Natur. Der Stil der reich und im ganzen kühl gefärbten Malerei stimmt so deutlich mit dem Stil des Portinarialtares überein, dass ein Zweifel in Betreff der Autorschaft nicht wohl möglich erscheint. Näher noch als dem beglaubigten Hauptwerke des Meisters steht das Berliner Bild dem »Marientod« in Brügge, jener Schöpfung des van der Goes, die so lange verkannt worden ist. Mit dieser Tafel hat das Berliner Bild vieles gemeinsam: die schwungvolle und gedrängte Komposition, die dem 16. Jahrhundert anzugehören scheint, die dramatische Bewegtheit und die relativ milde Typik.

Das vollkommen erhaltene Bild ist aus Privatbesitz in Madrid erworben worden.

In dem Hefte des Jahrbuches der königlich preussischen Kunstsammlungen, das soeben erscheint, wird diese Erwerbung der Berliner Museen in einem Lichtdruck und mit Text von W. Bode publiziert. *M. J. F.*

Ausstellung der Berliner Secession. Ohne Geleitwort haben die Veranstalter ihrer zweiten Schwarzweiss-Ausstellung im Secessionshaus diesmal begonnen. Dem Katalog der vorjährigen graphischen Schaustellung war das kluge Vorwort vorangestellt worden, in dem der hübsche Ausdruck von der Hieroglyphenkunst der Zeichnung geprägt war. Wenn auf erklärende und werbende Einführungsworte verzichtet wurde, so geschah es wohl, weil nichts Neues zu sagen war. In derselben Lage ist auch der, der von dieser Ausstellung erzählen soll. Auch wenn sich bei ihm guter Lobwillen einstellt, auch wenn er den suchenden Eifer hat, die jungen Talente zu finden, die nach so langer Secessionsarbeit in Berlin doch endlich da sein müssen, Neues hat er nicht zu sagen. Wir haben ja hier zweifellos wieder eine hübsche, löbliche und anregende Ausstellung. Aber stärker, so ist wenigstens mein Eindruck, als in den früheren, wird man hier an den Salonursprung der Berliner Secession erinnert. Die Künstlergruppen, die sich anderswo abseits stellten, gaben in ihren Ausstellungen und geben es noch zumeist und an erster Stelle ihre eigenen Hervorbringungen, die geladenen Fremden durften sich anschliessen und es wurde schon gesorgt, dass das Auswärtige nicht das Eigene erdrückte. Die höflichen Berliner Secessionisten lassen den eingeladenen Gästen den Vortritt und halten sich selbst, wie es gut erzogenen Wirten zukommt, zurück. Gute Erziehung ist löblich, aber nur dem sicher Besitzenden wohl bekömmlich, dem nicht, der sich noch durchdrücken will. So kommt's, dass der Besucher von den Ausstellungen beim Zwiebeldach den Eindruck mitnimmt: die Franzosen sind die wahren Kerle, und dann die Münchner. Von der eigentlichen Berliner Secessionskunst wird ihm am wenigsten im Gedächtnis haften geblieben sein. Auch diese Ausstellung ist durch das vorgeführte Französische wertvoll. Ihre besten Graphiker werden gezeigt. Toulouse-Lautrec's witzige Kunst, aber im huschenden Lithographieren doch nur der dilettierende Marquis. Unseren Französlingen gefällt das, denen, sehen sie diese Dämchen, Erlebtes »chez Maxime« froh- und warmmachend einfällt. Ernster und feiner als Lautrec, aber, weil nicht unter dem Begriff Cocottenkunst zu umfassen, weniger lockend ist Theophil Steinlen. Manches der Zeichnungen und Lithographien reicht an grosse Kunst nahe heran. Neu waren für ein Berliner Publikum die farbigen Radierungen von Jean Veber: der Tanz des Glückes, weiblicher Ringkampf und andere, merkwürdige Färbung und bequeme Technik. Viele alte Bekannte, die zum Teil in neuen Toiletten kamen, konnten mit dem frohen Gefühl gleichgebliebener Schätzung begrüsst werden. Carrière's weich geträumte Bildnisse, Vallotton's Grobschnitte, Lunois' spanische Brettldamen.

Bei den Deutschen überwuchern die Karikaturen, wändelang illustrierte Witze. Vor der gemalten Madonna und vor einem heiligen Christoph kann man über der Kunst vergessen, dass eine Madonna oder ein Christoph vor Augen steht, beim gezeichneten Witz wird man immer nach der Pointe fragen. Und die kennt man aus den Fliegenden Blättern, dem Simplicissimus. Das nur wird auffallen, dass — mit Ausnahme der Holzschnitte in den Fliegenden Blättern etwa nach Oberländer — unsere Witz-

blätter die feinen Zeichnungen von Th. Th. Heine, Bruno Paul, F. v. Reznicek sehr unvollkommen und des besten entkleidet wiedergeben. Sie gehen so gröblich und lieblos vor, unsere deutschen Karikaturzeichner. Der Franzose mag mehr aufs Witzige gestellt sein, seine ursprüngliche Bonhommie verlässt ihn nicht, er witzelt über das, was er kennt und über die grosse Welt nur, wenn er auch in ihr heimisch ist. Unsere Deutschen aber reiben sich gern an den Kreisen, zu denen sie nicht gehören, auf deren Treiben sie mit Grimm und Neid vielleicht nur durch die Spalte der Garderobethür blicken.

Die Altbewährten der Berliner Secession finden sich natürlich auch auf dieser Ausstellung in vortrefflichen Hervorbringungen. Nur ein Werk möchte ich erwähnen. Ludwig von Hofmann's dekorative Entwürfe für ein Standesamt. Eine grössere Aufgabe als wir bisher von ihm gesehen haben, sie lässt aber erst recht erkennen, wie sehr es zu beklagen ist, dass diesem unserem besten dekorativen und malerischen Talent die grossen Aufgaben fehlen, so dass es sich in hübschen Kleinigkeiten verzettelt. Mein Suchen nach den jungen neuen Talenten blieb leider erfolglos. Der Charlottenburger Wilhelm Schulz ist der gesuchte Fortsetzer und Auffrischer wohl nicht. In Ignatius Taschner glaubte ich ihn gefunden zu haben, der auf die Sommerausstellung amüsante Holzstatuetten geschickt hat und jetzt sehr wirkungsvolle farbige Radierungen ausstellt. Der aber ist Münchner. Solche gute Hoffnung gebende Erscheinungen wie Brandenburg und Baluschek aus den Anfängen der Berliner Secession fehlen. Es sind viel Junge da, aber sie fallen zumeist übel durch die Gleichmässigkeit ihrer Vorführung auf, sie haben ein erschreckend grosses gemeinsames Schulgut. Wenn es weiterhin Aufgabe der Kunstforschung bleibt, die Meister von den Meisterlein und die Meisterlein unter sich zu scheiden, dann fällt den künftigen Gelehrten eine harte Aufgabe zu.

Zwei in Berlin nicht zuständige deutsche Künstler möchte ich noch erwähnen: die treffliche Frau Henriette Hahn, die drei Farbenholzschnitte ausgestellt hat. Besonders ihre jüngste Arbeit, die Schwäne, hat mir gut gefallen. Sie ahmt nicht, wie Emil Orlik, die Japaner nach, aber sie lässt sich von ihnen sehr glücklich führen. Und dann Otto Greiner, in dem so viele in heller Begeisterung den künftigen führenden Mann der deutschen Kunst erkennen. So wie er hier auf dieser Ausstellung erscheint, vermag ich das wenigstens nicht zu sehen. Hübsche Lithographien. Seit er aus der Verklingerung heraus ist zwar selbständig, aber auch unerfreulich. Die gezeichneten weiblichen Akte werden sehr bewundert, deren entblösste Nacktheit sich allen Sinnen bemerkbar macht. Im Ganzen und im Einzelnen ist die Ausstellung nur erfreulich und lehrreich. Besonders aber mehrt sie den Ruhm der französischen graphischen Kunst. Warum heisst es denn Berliner Secession?

Jaro Springer.

Moderne Kunst in Moskau. Am 1. Januar 1903 fand in Moskau durch die Grossfürstin Sergius als Protektorin die feierliche Eröffnung einer Ausstellung statt, die den Zweck verfolgt, die modernen künstlerischen Bestrebungen in Russland zu fördern. Ausser russischen Künstlern hat die Ausstellungsleitung auch eine Reihe hervorragender ausländischer Künstler zur Beteiligung aufgefordert. Die etwa 16 Säle umfassende Ausstellung bietet Gemälde und Plastiken, Kunstgewerbe, besonders Möbel dar. Unter den beteiligten Künstlern begegnen uns Gross und Kleinhempel-Dresden, Billing-Karlsruhe, Möhring-Berlin und Olbrich-Darmstadt. Letzterer hat auch die Ausstellung und Anordnung der deutschen Abteilung übernommen.

Im **Elberfelder Städtischen Museum** befindet sich augenblicklich eine reichhaltige *Thoma-Ausstellung*. Aus dem Kunsthandel und Bonner wie Frankfurter Privatbesitz sind sechzig Gemälde zusammengebracht worden. Ergänzt wird diese Sammlung durch hundert Lithographien und Radierungen. Bemerkenswert ist ein grosses Bild von 1901 »Christus und Magdalena«, eine grosse »Flucht nach Ägypten« von 1879, ein grosser Engelreigen mit Blumen von 1879 und das prächtige romantische »Felsenthal« von 1889. Die Sammlung geht zum Teil am 25. Januar nach Berlin zu Keller & Reiner.

Die Beteiligung des Deutschen Reiches an der Weltausstellung zu St. Louis. Die Regierung der Vereinigten Staaten hat dem Reiche eine Einladung zur Teilnahme an der im Jahre 1904 stattfindenden Weltausstellung in St. Louis zugehen lassen. Nach den bis jetzt vorliegenden Nachrichten haben fast alle grösseren Staaten des amerikanischen Kontinents, die bedeutendsten asiatischen Nationen, insbesondere Japan und von den europäischen Staaten Frankreich und Grossbritannien die Einladung angenommen und auch das Deutsche Reich wird sich beteiligen. Die Ausstellung soll im April 1904 eröffnet und spätestens am 1. Dezember des Jahres geschlossen werden. Sie wird alle Zweige der bildenden Künste, der Industrie, des Gewerbes und der Landwirtschaft umfassen. Für Deutschland ist eine Abteilung der bildenden Künste, des Kunstgewerbes, des Erziehungs- und Unterrichtswesens und der wissenschaftlichen Apparate aller Art beabsichtigt. Was die von seiten des Reiches für die Organisation der deutschen Abteilung der Ausstellung zu stellenden Mittel anlangt, so dürften diese nach den bisher vorgenommenen überschläglichen Berechnungen auf etwa $2^1/_2$ bis 3 Millionen zu veranschlagen sein. — Kommissar des Deutschen Reiches ist Geh. Rat Lewald.

DENKMÄLER

Bildhauer **Wilhelm Neumann-Torberg** in Berlin hat im Wettbewerb die Ausführung des sogenannten Armenpflegerdenkmals für Elberfeld und des Dörpfelddenkmals in Barmen erhalten. Beide Werke bekommen eine allegorische Figurengruppe in Bronze und sollen noch im Laufe dieses Jahres enthüllt werden.

VOM KUNSTMARKT

Hugo Helbing in München zeigt wieder mehrere bewerkenswerte Kataloge an: zunächst den der Japonicasammlung Pettenegg, deren Versteigerung bevorsteht und ferner sieben Lagerkataloge, die eine reiche Auswahl von Kunstblättern, Miniaturen, Porzellanen und alten Gemälden umfassen.

Am 27. Januar versteigert **Rudolf Lepke** in Berlin 159 Ölgemälde und Aquarelle neuerer Künstler, unter denen der Katalog Blaas, Papperitz, Preller, Velten und andere verzeichnet.

VERMISCHTES

Herr **Wilhelm Wanscher** in Kopenhagen bittet uns an dieser Stelle mitzuteilen, dass er bereits im Jahre 1900 in der »Festkrift for J. L. Ussing« in einer kleinen Abhandlung, betitelt »Holbein og Höjrenaissancen« die gleichen Gedanken über einen Zusammenhang zwischen Leonardo da Vinci und Holbein ausgesprochen habe, welche sich in der von uns im Jahrgang 1901 der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlichten Arbeit von J. Strzygowski: Dürer's Madonna vom Jahre 1519 finden. — Übrigens hat die

Redaktion hierzu noch zu bemerken, dass genau genommen Herr Wanscher eine Priorität nicht in Anspruch nehmen kann, denn die Arbeit des Herrn Professor Strzygowski hat aus Platzmangel leider sehr lange auf den Abdruck warten müssen.

BERICHTIGUNG

In der Notiz vom 2. Januar war gemeldet, dass das Kapitolinische Museum zur Zeit geschlossen ist; es muss statt dessen: *Konservatoren-Palast* heissen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 14. 30. Januar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR RESTAURATION DES DÜRER'SCHEN PAUMGARTNER-ALTARS IN DER MÜNCHNER ALTEN PINAKOTHEK

Mit vier Abbildungen

Das unter dem Namen »der Paumgartner'sche Altar« bekannte, etwa 1503 entstandene Dürerbild der alten Pinakothek, das als Mittelstück eine Geburt Christi, als Innenseiten der Flügel zwei fast lebensgrosse Stifter in roter Rittertracht enthält, ist einer vorläufig nur die Flügel treffenden eingreifenden Restauration unterzogen worden. Veranlassung gab die Herrn Konservator Dr. Karl Voll verdankte Feststellung der Thatsache, dass vier früher in der Wiener Sammlung Klinkosch, jetzt in der hiesigen Kunsthandlung Leitner befindliche, noch aus guter Zeit (um 1550) stammende, tüchtig gemalte, nur im Ton etwas schwer braune Bilder als getreue Kopien des Zustandes der Innen- und Aussenseiten der genannten Flügel zu betrachten sind, in welchem sich diese vor einer im Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgten Übermalung und Erweiterung befanden. Während allen Dürerfreunden die Ritter als mit Helm nnd Schild und mit ihren Rossen in grüner Landschaft stehend geläufig waren, zeigen uns die Leitner'schen Kopien die beiden Männer, wie sie, das Haupt nur mit einer Netzhaube bedeckt, auf kargem steinigen Boden vor einfach schwarzem Grunde stehen (man vergl. zu diesen Ausführungen die umstehenden Bilder). Schild, Rosse und grüner Wald fehlen, dafür hält der eine Ritter als heiliger Georg den erlegten Drachen, der andere als Eustachius die Kreuzesfahne. Den Aussenseiten der Dürer'schen Flügel, wo eine frühere Überlieferung die Heiligen Katharina und Barbara gesehen haben wollte, und die, wie man glaubte, den Massnahmen zur Verklammerung der beim Erweitern der Innenbilder angestückten Bretter zum Opfer gefallen waren, entspricht auf der Kopie eine Verkündigung in Halbgrisaille, in den Zügen des Engels von deutscher Süssigkeit, gross im Gewandwurf der Maria. Die Aussage der Bilder des Kunsthändlers wurde durch andere im Germanischen Museum bewahrte, etwas jüngere Nachbildungen derselben Flügel bekräftigt, und eine Untersuchung der Originale ergab, dass wenigstens an den Innenteilen unter der späteren Zuthat das Alte, den Kopien genau entsprechend, im wesentlichsten erhalten geblieben war. Mit Recht wurde schon früher angenommen, dass die Übermalung und Erweiterung von der Hand des bayrischen Hofmalers J. G. Fischer herrühre und bald nach 1613, dem Jahre, in dem Kurfürst Maximilian I. sich das Werk vom Nürnberger Rat für seine Münchner Kunstkammer schenken liess, entstanden sei. Diese Veränderungen entsprachen dem Wunsche, den grossen Figuren freiere Bewegung im Raume zu geben und durch einen reicher belebten Hintergrund die Gesamthaltung der Flügel der des weit und tief aufgebauten Mittelbildes anzunähern. Dürerische Handschrift wurde uns so wohl kaum verdeckt: von jeher hat man in dem Paumgartner'schen Altar nur das beste Werkstattbild Dürer's gesehen[1]): der Anteil des Meisters dürfte sich auf die Vorzeichnung und auf die Ausführung der Köpfe und sonstigen Hauptsachen an den Innenteilen beschränkt haben, — und die Überarbeitung im 17. Jahrhundert betraf nur Beiwerk. Den Laien, die ihr Auge auf dem Bilde ruhen liessen, kam kaum das Gefühl eines inneren Widerspruches: nicht ohne Geschick und mit kluger Benutzung Dürerischer Motive hatte der spätergekommene Maler sich in die Sorgfalt einer entschwundenen besseren Zeit einzuleben gesucht, und so, wie sie waren, haben die Flügel des Paumgartneraltares unsern Romantikern den Gedanken deutscher Ritterschaft verbildlicht, so haben sie in den siebziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts fördernd auf die Bestrebungen zur Wiederbelebung des deutschen Renaissancestiles gewirkt.

So, wie sie waren! Denn so sehr es zu begrüssen ist, dass man auf der Rückseite des Originals wenigstens bedeutende Fragmente der edel gezeichneten Erscheinung Mariä aufdecken konnte, so möchte ich wenigstens es bedauern, dass die Gestalt, in der die Bilder der roten Ritter im Walde so manches bedeutende Auge in Liebe auf sich zogen, nun unwiederbringlich vernichtet wurde. Ich habe die Originale, an denen die Arbeit fast vollendet ist (der Name Professor Hauser sen. bürgt für die peinlichst gewissenhafte und technisch unübertreffliche Ausführung der Restauration) sehen dürfen: ein wenig

1) Thausing, Dürer I, 181. Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei S. 336 f.

schärfer im Kontur, ein wenig lichter in den Farben, gleichen sie fast aufs Haar den Kopien, die der Kunsthändler feilbietet. War es da nicht besser, die guten alten Nachbildungen zu erwerben und sie neben das Hauptstück zu hängen, dessen Innenteile man dann belassen hätte, so wie Kurfürst Maximilian I. sie wollte, schon dem im Original ja doch verlorenen Verkündigungsengel zu Liebe. Oder wenn der Preis zu hoch über dem Realwert der immerhin vaterlosen Stücke gestellt war oder München wieder einmal zu arm (ein Prinzregent Luitpold-Museumsverein thäte not!), so hätten gute, neben dem Altarwerk angebrachte Photographien dem aufmerksamen Galeriebesucher den Sachverhalt hinreichend geklärt. Die Gemäldesammlung der Wittelsbacher, die das, was einst die Boisserées begeisterte, umschliesst, hat mehr das Recht und die Pflicht zu einem vornehmen Konservatismus, als ein Pariser oder Londoner Bildersammler. Aber wir leben in einer Zeit, deren Neuoder Altgier den Edelrost überall abkratzt. Wir beseitigen die kleinen alten Häuser, die sich unter den Schutz eines ragenden Domes geflüchtet haben, und machen so aus der Kathedrale das Anhängsel einer prunkenden Bahnhofsanlage. Wir sollten auch den Epheu, der sich am Hause unseres Vaters emporgerankt hat, zu Boden reissen: denn auch der ist eine »spätere Zuthat« der Mutter Natur. — Um die Rösslein, um den grünen Wald ist mir es leid.

München im Januar. *F. DÜLBERG.*





Die Flügel des Paumgartner-Altars **nach** *der Restaurierung*

LONDONER BRIEF

Die Winterausstellung in der Königlichen Akademie für das Jahr 1903 führt uns die Werke »verstorbener englischer und kontinentaler Künstler« vor. Der Titel ist selbstverständlich zu allgemein gefasst, irreleitend und kann nur als ein Auskunftsmittel angesehen werden, um den wenig einheitlichen Gesichtspunkt zu verschleiern, unter dem die Ausstellung organisiert wurde. Wenngleich einzelne sehr hervorragende Werke erster Meister zur Stelle sind, so erhebt sich jedoch das Unternehmen nicht über den Durchschnitt früherer bezüglichen Leistungen. Die zeitlich veranschaulichten Kunstperioden erstrecken sich von Giotto bis Turner, von König Minos bis Henry Moore. Die Ausstellung leidet eben an dem Fehler, dass zu viel Ungleichartiges und zu viel Ungleichwertiges nebeneinander gehängt wurde. Eine Neuerung besteht darin, dass Photographien, Nachbildungen und Abgüsse derjeni-

gen Gegenstände ausgestellt wurden, die Mr. Evans in Knossos auf Kreta entdeckt hatte, so namentlich die Funde aus dem Palaste des Minos.

Jedenfalls ist es als ein Mangel in der Organisation zu bezeichnen, dass keine ständige Kommission von Spezialisten vorhanden ist, um sowohl zu prüfen, als auch erste Meisterwerke zur Ausstellung von Privatpersonen zu erlangen. Dass ein so weites Feld heute von einem Einzelnen nicht mehr beherrscht werden kann, liegt auf der Hand. Sobald die Schwierigkeiten bei derartigen Schaustellungen sich nur zu sehr häufen, wie es hier der Fall war, so wird der Einfachheit wegen der Ausweg gewählt, bereits mehrfach gesehene Bilder wieder zu zeigen und ausserdem Anleihen bei den öffentlichen Galerien zu machen. So hat diesmal die »Dulwich- und Diploma-Galerie« starke Beiträge für die Akademie geliefert. Obgleich die letztere in demselben Hause wie die Akademie untergebracht ist, so kennen doch die meisten Londoner die Diploma-Galerie kaum, und während dies sonst zu bedauern ist, so kann man doch in dem vorliegenden Falle sagen »glücklicherweise«. Mr. Pierpont Morgan und Sir Charles Tennant haben gleichfalls zahlreiche Werke aus ihren Sammlungen dargeliehen.

Im grossen und ganzen hat die Landschaft diesmal der Ausstellung ihre Signatur gegeben. Sehr gut vertreten ist der Landschafter Richard Wilson, der, obgleich er nicht als der eigentliche Begründer der modernen englischen Schule dieses Spezialfaches angesehen werden kann, dennoch grossen künstlerischen Einfluss auf die jüngere Generation ausübte, und selbst Turner vermochte sich letzterem nicht zu entziehen. Ein erstklassiges Bild Wilson's »Seeenscene« sandte Mr. J. A. Lewy, und wenn man dies und die anderen ausgezeichneten Werke des genannten Meisters aufmerksam betrachtet, so kommt man nicht von der Frage los — die leider immer wieder jede Epoche an die verflossene zu richten hat — »Wie war es möglich, dass man einen solchen Maler nahezu verhungern liess?« Nicht so entschieden ausgesprochen wie Turner, immerhin war auch Wilson ein Verehrer der Sonne und Anbeter des Lichts. Ersterer starb bekanntlich mit dem Ausspruch auf den Lippen: »Ich glaube, die Sonne ist Gott!«





*Die Flügel des Paumgartner-Altars **vor** der Restaurierung*

Ferner sind in »Burlington-House« gute Beispiele von Constable, des Vaters der modernen Stimmungslandschaft, von Crome, Aquarellbilder von P. de Wint und Werke von Bonington ausgestellt, aber die letzteren sind zu bekannt.

Von ausländischen Landschaftern ist am zahlreichsten und besten Cuyp vertreten, dessen Kunst ein ganzer Saal gewidmet ist, und der noch immer ein Liebling bedeutender englischer Sammler bleibt. Besonders hervorgehoben soll unter den hier zur Anschauung gebotenen Gemälden

werden: Mr. Morgan's grosse Landschaft aus der »Dudley-Sammlung« und Mr. Alfred de Rothschild's »Schloss von Nymwegen«.

Rembrandt ist nur durch »Nikolas Ruts« und Rubens durch »Elisabeth Brant« vertreten. Von van Dyck ist eine sehr interessante Arbeit zu sehen, die in einer ziemlich durchgeführten Skizze zu dem in der »National-Gallery« vorhandenen Reiterbild Karl's I. besteht. Der Wert der Skizze ohne diesen Zusammenhang wäre natürlich ein weit geringerer, denn das Werk an und für sich gehört zu den sogenannten Paradeporträts Karl's I.

Ein ebensowenig bekannter wie ausgezeichneter Paul Veronese ist das Lord Wimborne gehörige Werk »Die Begrüssung der Jungfrau durch die heilige Elisabeth« (Nr. 55). Hinsichtlich der Trachten hat Veronese in diesem Bilde einen Kompromiss zwischen jener Epoche und der des 16. Jahrhunderts angestrebt. Aus dem Schlosse von Hampton Court wurden die beiden besten Tintorettos geliehen, die vielleicht überhaupt in England erhalten sind: »Esther vor Ahasverus« und »Die neun Musen im Olymp«. Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, dass Hoffnung vorhanden sein soll, die böswillig und sehr erheblich beschädigten Gemälde in Hampton Court, so namentlich »Heinrich VIII.« von Holbein, wieder leidlich zu restaurieren. Unter den ausgestellten Italienern muss schliesslich noch besonders ein Werk Sebastiano del Piombo's hervorgehoben werden, das hier im Katalog »La Fornarina« bezeichnet ist. Vielleicht kann es dasjenige Porträt sein, von dem Vasari sagt: »Eine Frau in römischer Kleidung in der Casa Torrigiani.« Von den alten nicht englischen Meistern besitzt jedenfalls am meisten Anspruch, noch registriert zu werden: Murillo durch sein Werk »Ruth und Naomi«, das leider stark nachgedunkelt ist, und Franz Hals' »Ein holländisches Dienstmädchen«.

Vier englischen Aquarellisten, Landschafter und Mitglieder der Akademie, welche in den letzten Jahren verstarben, wurde ein eigener Saal eingeräumt. Es sind dies: Vicat Cole, John Brett, Matthew Ridley Corbet und Henry Moore. Der Schwerpunkt in der britischen Abteilung liegt aber in ihren älteren Meistern und unter diesen gebührt wiederum zwei Porträts von Sir Joshua Reynolds der Ehrenplatz. Das eine davon, die »Gräfin Powis«, wurde noch vor ihrer Verheiratung, als Lady Henrietta Herbert, angefertigt und zehn Jahre später, als sie Gräfin Powis geworden war, der unverhältnismässig grosse Hut hinzugefügt. Gleichzeitig wurde 1786 das Bild von dem Künstler noch einmal übermalt, ein Umstand, dem vielleicht die gute Erhaltung zu verdanken ist. Das andere Meisterwerk, »Mrs. Pelham, Hühner fütternd«, vielfach durch Stich reproduziert, hat ebenfalls in den Farben nicht gelitten, während eine ganze Anzahl von Porträts dieser Dame der Technik und der Farbenmischung Reynolds' kein zu günstiges Zeugnis ausstellen. Allerdings haben in einzelnen Fällen ungeschickte Restauratoren das ihrige dazu beigetragen, um den Glauben an die Solidität der Farben des damaligen Präsidenten der Akademie zu beeinträchtigen.

Die Mitglieder der »Royal Society of Water Colours« haben dem König Eduard VII. nachträglich als Krönungsgeschenk ein von Mr. K. Anning Bell sehr schön dekoriertes Album überreichen lassen, in welchem jeder Künstler durch ein Aquarellblatt vertreten ist. Die Prinzessin Louise, Herzogin von Argyll, lieferte ein figürliches Sujet, der Präsident der Gesellschaft, Sir E. Waterlow »Erinnerung an Italien«, der Vizepräsident, Mr. E. R. Hughes, »Die Zauberin«, eine goldhaarige Frauengestalt auf fliegendem Ross, im Mondlicht über einer Stadt schwebend. Alma-Tadema's Gabe bestand in einer klassischen Frauenfigur, Herkomer hatte den Kopf eines alten bayrischen Bauern angefertigt und äusserst charakteristisch fiel Walter Crane's Geschenk aus, der in dem Album mit »Georg und der Drache« nebst der hinzugefügten Inschrift »Verteidige das Recht« vertreten ist. Wer hier unter »Georg« von Walter Crane verstanden sein soll, bedarf keiner Erörterung, schwieriger dürfte es schon sein, sich mit ihm über den »Drachen« und »das Recht« zu verständigen.

In der von der oben genannten Gesellschaft veranstalteten Ausstellung sind die Werke ihrer beiden Präsidenten jedenfalls das bedeutendste, was dort zur Ansicht geboten wurde. Sir E. Waterlow malt in der Manier der Barbizon-Schule und viele seiner Arbeiten erinnern an Corot, so namentlich die Flusslandschaft »On the Ouse«. Das für das Krönungsgeschenk gelieferte Blatt hat Mr. E. R. Hughes in grossem Massstabe und vorzüglich ausgeführt der Ausstellung gesandt. Das hochpoetische Sujet fand soviel Beifall, dass das Bild am ersten Besichtigungstage schon verkauft wurde. Der Künstler ist ein intimer Hausfreund der Familie Holman Hunt und gehört sein Porträt von »Miss Gladys Holmann Hunt« zu seinen besten Arbeiten. Der Künstler ist gleichfalls befreundet mit Walter Crane, dessen Charakter, ausser Watts, niemand im Porträt so erfasst hat, wie er.

Walter Crane hat eine eigene Ausstellung seiner älteren und neueren Werke in der »Doré-Galerie« in Bond Street veranstaltet, die grosse Anziehungskraft ausübt. Als bekannte sozialistische Figur hat er überall, wo er in die Öffentlichkeit tritt, die breiten Massen aller derer hinter sich, die mit der Industrie und dem Kunstgewerbe in Berührung kommen oder sich in irgend einer Weise hierfür interessieren. Der Kunsthandwerker und der untere Mittelstand dominiert auf seinen Ausstellungen in London, die stets so besucht sind, dass man sich kaum zu bewegen vermag, während die oberen Zehntausend zwar nicht fehlen, aber mehr aus Neugier oder aus persönlicher Rücksicht für den Meister gekommen zu sein scheinen. Crane besitzt nämlich die wunderbare Gabe, trotz seiner ultraradikalen politischen Gesinnung auch mit der Geburts- und Kapitalsaristokratie sich auf besten Fuss zu stellen. Seine interessanteste Arbeit bilden hier die zum ersten Male zur Besichtigung dargebotenen Originalzeichnungen zum »Schneemann«, einer Weihnachtsphantasie, die im Jahre 1900 im »Lyceum-Theater« aufgeführt wurde.

Vor kurzem erschien bei der Firma Bell in London »The Art of Walter Crane« by P. G. Konody (63 Mark). Es bot sich mir die Gelegenheit, mit dem Künstler eine längere Unterredung über obiges Werk zu führen, eine Aussprache, deren Inhalt ich einige Tage später in der »Times« wiedergegeben fand und infolgedessen zu dem Schluss berechtigt war, dass Crane den bezüglichen Artikel selbst schrieb oder inspirierte. Ich glaube wohl, es ereignet sich nur höchst selten, dass ein Künstler öffentlich ein Buch tadelt, wie es der Meister gethan, weil es ihn seiner Meinung nach über Gebühr und ohne wirkliche Kritik lobt. Ausserdem hat Walter Crane unumwunden seine Ansicht dahin ausgedrückt, dass das Buch von Irrtümern thatsächlicher Natur wimmelt, der Stoff mangelhaft gruppiert sei und der auch für englische Verhältnisse zu hoch normierte Preis von drei Guineen (63 Mark) die Volkstümlichkeit des Werkes, auf die Crane den höchsten Wert legt, verhindere.

Die Winterausstellung der Firma T. Agnew & Sons in Bond Street enthält zwar keine zu grosse Anzahl, aber fast nur erstklassige und wenig gesehene Gemälde alter englischer Meister. Hervorzuheben sind namentlich Arbeiten von: Reynolds, Gainsborough, Hoppner, Crome, Bonington, Morland, Romney und Turner. Ein Seestück des letzteren, welches als das bedeutendste Bild hier gelten kann, war

zuletzt 1827 in der Königlichen Akademie ausgestellt worden. Von Reynolds ist das beste zur Stelle befindliche Werk »Angerstein's Kinder«. Bekanntlich bildete die von Angerstein gesammelte Gemäldegalerie den Grundstock der heutigen »National-Gallery« in Trafalgar Square.

Die Unterhandlungen der Erben von Lord Leighton's Haus, die letzteres der Stadt London mit all seinen Kunstschätzen unentgeltlich überlassen wollten, haben sich zerschlagen und infolge dessen werden die dortigen Räume gelegentlich zu Ausstellungen benutzt. An der Spitze des bezüglichen Komitees steht Mrs. Russell Barrington, eine Freundin und die einzige Schülerin von G. F. Watts, die gleichzeitig auch der Familie Leighton's nahe steht. So fand dort eine Ausstellung von Werken Dante Gabriel Rossetti's statt, die um so interessanter war, weil die hier aus dem Besitz seines noch lebenden Bruders William Michael vereinigten Bilder bisher so gut als unbekannt galten. In einer anderen Ausstellung daselbst hatte sich Mrs. Russel Barrington das Verdienst erworben, die im präraffaelitischen Stil ausgeführten Arbeiten von Mrs. de Morgan vorzuführen.

Ein auf die präraffaelitische Epoche Millais' bezügliches, Ende vorigen Jahres erschienenes Buch enthält in Holzschnittübertragung die Originalzeichnungen des ersteren nebst Faksimilewiedergabe der auf den Gegenstand stattgehabten Korrespondenz. Aus den Schreiben Millais' wird ersichtlich, dass er sich mit der Lieferung seiner Arbeiten unausgesetzt in Rückstand befand und die Verzögerungen zu entschuldigen sucht.

Weder in Paris noch in London vermochte der verdienstvolle Kupferstecher Charles Méryon bisher so vollständig gewürdigt zu werden, wie es jetzt dank der Bemühungen der Firma Obach hier möglich ist, denn kaum ein nennenswertes Blatt dieses Künstlers fehlt in der betreffenden Ausstellung. Wie so viele andere seiner Leidensgefährten gelangte auch dieser Meister erst verhältnismässig spät zur vollen Anerkennung. Ausser seinen eigenen vorhandenen Radierungen ist die Sammlung sehr passend durch die von Bracquemond und Flameng hergestellten Porträts Méryon's vermehrt.

Von neuen Erscheinungen im Gebiet der graphischen Kunst sind vornehmlich zu erwähnen: »Lady Ligonier« von Pratt, in Mezzotint, nach Gainsborough; »Die Herzogin von Devonshire«, aus dem Besitz des Herzogs, der Tradition nach von Downman gemalt, in Mezzotint übertragen von Scott Bridgewater (P. & D. Colnaghi). Ferner sind zwei ausgezeichnete Radierungen im Verlage der Firma Lefèvre erschienen: »Marie Antoinette«, zart und doch bedeutende Tiefe im Ton besitzend, und »La Laitière«, dessen Original Baronin N. Rothschild dem Louvre vermachte. Die beiden von Jules Jacquet nach Greuze übertragenen Blätter sind als Radierungen ersten Ranges zu bezeichnen. In einer Mitte Dezember bei Christie abgehaltenen Auktion von Kupferstichen wurden ganz aussergewöhnlich hohe Preise gezahlt, so z. B. für »Miss Moncton«, ganze Figur, von J. Jacobé gestochen, nach Reynolds, 18900 Mark. Die Gesellschaft der »Painter Etchers«, der Malerradierer, hat den Beschluss gefasst, dass ihre Mitglieder künftig die Ausstellungen auch mit Reproduktionen beschicken dürfen, diese Vergünstigung aber sich in dem Verhältnis von 1:3 bewegen muss, d. h. auf drei Originalarbeiten ist eine Übertragung zulässig. Hauptsächlich fand diese Statutenveränderung deshalb statt, um den Kupferstechern in ihrem Kampf gegen den mechanischen Prozess und vor allem gegen die Photographie eine geeignete Unterstützung zu gewähren.

Zwei grosse Sammlungen, die Vermächtnisse des Mr. Constantin Alexander Jonides und von Mr. Charles Gassiot sind den betreffenden Instituten übergeben worden und zwar hat von dem ersteren das »South Kensington Museum«, von dem letzteren die Stadt London geerbt.

In der Kunstindustrie macht sich augenblicklich die Mode geltend, Zierate aller Art in dem Stile Flaxman's herzustellen, und da, wo es möglich ist, Wedgwood anzubringen. Das berühmteste Werk dieser Art, einen silbervergoldeten Schild, ausgeführt nach dem von Flaxman entworfenen Modell, besitzt bekanntlich der Graf von Lonsdale in Lowther Castle, das der Kaiser unlängst mit seinem Besuche beehrte. *O. v. SCHLEINITZ.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 9. Dezember berichtete Professor Gelzer aus Jena in anschaulicher, humorvoller Weise über eine Reise in Westmacedonien (Ochrida, Sucti, Naum, Korytza) zum Zwecke von Archivforschung und Inschriftensammlung. Photographische Aufnahmen veranschaulichten die besuchten Orte und die eigenartigen Volkstypen dortiger Gegend; byzantinische Inschriften mit Datierung von Kirchen und Klöstern wurden vorgelegt und erklärt. Professor Mau besprach die Heizvorrichtungen in antiken Bädern, und kritisierte in treffender Weise eine neue Theorie Krell's, welche der allgemein angenommenen Ansicht über diesen Punkt entgegen steht. Er erkannte das Gewicht einer solchen technischen Autorität vollkommen an, wies aber auf Grund antiker Zeugnisse (vor allem Vitruv), baulicher Einrichtungen und endlich an Aschenresten (vor allem in nördlichen Ländern in der sogenannten »Suspensura« gefunden) nach, dass die Luftströmung nicht von innen gegen den Heizraum, sondern umgekehrt ihren Weg genommen habe. Er hielt also an der alten Annahme fest, dass die Badegemächer unten und an den Wänden von Hohlräumen eingefasst waren, die durch ein Kohlenfeuer erwärmt, Fussboden und Wände des Baderaumes erhitzten. Sache der Techniker sei es nun — so schloss der Vortragende — das zu erklären, was bei dieser sonst gesicherten Annahme noch fraglich erscheinen müsse. *E. St.*

ARCHÄOLOGISCHES

Die Minerva von Poitiers und der Diadumenos. Seitdem im Jahre 1862 ein Diadumenos zu Vaison in Südfrankreich gefunden worden ist, hat der französische Boden kein ähnliches Kunstwerk für die Gegenwart bewahrt, als die im Frühjahr 1902 aus einer künstlichen Aushöhlung im Hofe der höheren Mädchenschule zu Poitiers ans Licht gezogene Minervastatue, die jetzt im Musée de l'Hôtel de Ville in Poitiers Aufstellung gefunden hat und allgemeine Bewunderung erregt. Der erste Eindruck der Statue ist der, dass sie eine eklektische Arbeit ist; der Kopf mag ein archaisches Original imitieren, der Körper hat künstlich archaisierte Elemente. Im archäologischen Jahrbuch (Anzeige S. 65) und in der Revue archéologique (September-Oktober p. 161—167) finden sich ausführliche Beschreibungen des schönen Werkes nebst Abbildungen. Am weitesten in französischem Lokalpatriotismus geht Louis Gonse in der Bewunderung der Minerve de Poitiers (Revue de l'art ancien et moderne vom 10. November), der gar ein griechisches Original, allerdings nach älteren Motiven, aus der nachpraxitelischen Zeit in ihr sieht und ein Vorbild von der künstlerischen Grösse der Parthenos für sie annimmt. Dazu müssen gallische Raubzüge die Minerva von Poitiers im 3. vorchristlichen Jahrhundert in das Land der Picten gebracht haben, wo man das Kunstwerk sechs Jahrhunderte später, seinen hohen Wert wohl begreifend, gegen Barbareneinfälle vergraben habe. Aber die Herkunft

des Marmors, für dessen griechischen Ursprung Gonse nichts aufzuführen hat, spricht wohl für ein archaisierendes Werk der römischen Kaiserzeit; die meisten Autoritäten erklären den Marmor für italienisch. Mit ausserordentlicher Kunst ist der unter Chiton, ungewöhnlich langer Aegis und Himation durchscheinende Körper gearbeitet, wovon die in der Revue de l'art ancien gegebene Rückansicht den besten Begriff giebt.

Der oben genannte *Diadumenos von Vaison,* der sich jetzt im British Museum befindet, ist der Ausgangspunkt, von dem aus der römische Professor der Archäologie Emanuel Löwy die Persönlichkeit dieses berühmten Polykletischen Siegers zu bestimmen sucht. In den Wiener Studien (XXIV, 2, soeben erschienen) erkennt er in dem Diadumenos den Pentathlonsieger Pythokles aus Elis, dessen Bildnis Polyklet nach Pausanias VI, 7 für Olympia gefertigt hat. Indem wir auf Löwy's gelehrte Deduktionen verweisen, wollen wir nur daraus anführen, dass die im Abguss mit der in Olympia erhaltenen Originalbasis verglichene Vaisonstatue nicht nur die erforderliche Deckung der Füsse mit den Einlassvorrichtungen der olympischen Basis, sondern auch vollkommen übereinstimmende Richtung der Figur ergab. Man hatte selbstverständlich auch an den Polykletischen Doryphoros bei Pythokles gedacht; aber hier passen Füsse und Stand des Neapolitaner Pentathlonsiegers, was der Doryphoros ja auch ist, nicht zu den Spuren und Abmessungen der olympischen Basis. Die Pythoklesstatue ist von Olympia, wohl in der Zeit der Antonine oder schon Hadrian's, weggeführt worden; die olympische Basis zeigt die Spuren der Ersatzstatue. Eine weitere Basis der Pythoklesfigur hat sich auch in Rom vorgefunden, wohin wahrscheinlich das olympische Original verbracht worden war. Aber die römische Basis, die die Spuren mehrfachen Gebrauchs trägt, beweist nichts für das Standmotiv der Polykletischen Figur, welche den rechten Fuss vor-, den linken zurückgesetzt haben muss, wie der Diadumenos, das heisst nach Löwy »Pythokles, der sich die Siegerbinde umwindet«, es thut. *M.*

Die **Aphrodite** oder, wie Reinach sie genannt hat, die *Amphitrite von Melos,* ist gewiss eine der schönsten Marmorstatuen, welche die hohe Kunst des Altertums uns geschenkt hat. Nur die Archäologen können keine reine Freude an der »Venus von Milo« haben; ihr Apfel ist zum Zankapfel geworden, nachdem die Franzosen nicht davon ablassen wollen, ein Werk des beginnenden 4. vorchristlichen Jahrhunderts in ihr zu sehen, während die Ansicht, dass sie aus späthellenistischer Zeit stammt, in Deutschland gewichtige Vertreter mit gewichtigen Gründen für sich hat. Reinach hat bis jetzt zur Stütze seines Glaubens an das Alter der Venus die Gleichzeitigkeit mit der athenischen Poseidonstatue, welche ebenfalls auf Melos gefunden wurde und für welche eine Weihinschrift aus dem beginnender 4. Jahrhundert in Anspruch genommen wurde, behauptet. In der Revue archéologique (September-Oktober 1902) giebt er nun den grossen Poseidon, der bis jetzt der Genosse der Venus war, preis. Der wird als eine 400 Jahre später entstandene Kopie der römischen Kaiserzeit betrachtet, frei nach einem Original, das einmal gleichzeitig mit der Venus entstanden war. Die Venus aber bleibt dem grossen Zeitalter des Praxiteles, vor allem aus Stilgründen, aber auch durch günstige Verschiebung der mit ihr gefundenen Inschriften erhalten. Reinach entgegen führt Furtwängler in den »Bayrischen Sitzungsberichten« 1902, Heft IV »der Fundort der Venus von Milo« aus, dass die stilistische und technische Verwandtschaft, welche den Poseidon mit der Venus verbindet, nicht zu bestreiten ist, dass sie aber sonst gar nichts zusammen zu thun haben. Denn der Ort der Auffindung ist ein ganz verschiedener. Der grosse Poseidon und die sogenannte Theodoridasinschrift sind am Meeresstrande gefunden; die Venus und die mit ihr zu Tage gekommenen Hermen und Inschriften lagen an der »Klima« genannten Stelle, einem Thal, das oberhalb des Meeres sich heruntersenkt. Dort war ein Gymnasion, ein Bau mit Nischen, das dem Hermes und Herakles geweiht und das im 2. bis 1. Jahrhundert mit der Venus, den Hermen und der jetzt in Berlin befindlichen von Antiphanes gefertigten Statue des Gottes Hermes ausgestattet worden war. Dass dabei auch noch Weihinschriften und Anathemata aus der älteren Zeit des Gymnasions zur Aufstellung kamen, ist erklärlich; so wurden die bärtige Herme, die Theodoridasinschrift, die unbärtige Herme mit verwandt. Aber die Venus mit der jetzt verschwundenen, doch mit ihr seiner Zeit gefundenen, durchaus anpassenden Inschrift des Künstlers aus Magnesia am Mäander, das erst um 250 v. Chr. gegründet worden ist, stand in der Nische, welche der Hypogymnasiarch Bakchios dem Hermes und dem Herakles nach der darüber befindlichen Inschrift geweiht hatte. Was Bakchios ausser der Nische gestiftet hatte, und wofür in der Inschrift eine Lücke ist, war wahrscheinlich das Standbild, eben die Venus; die Bakchiosinschrift ist aus dem Ende des 2. vorchristlichen Jahrhunderts, der Künstler aber muss nach der Gründung von Magnesia a. M. geboren sein. Löwy nimmt für die verlorene Künstlerinschrift rund 100 vor Christi an. Die Venus von Milo muss sich trösten, dass sie dreihundert Jahre jünger ist, als die Franzosen sie gerne hätten: als ob sie damit weniger schön wäre!

Griechische Giebelstatuen in Rom heisst ein weiterer Vortrag Furtwängler's, der soeben in den »Münchner Sitzungsberichten« erschienen ist. Drei in der berühmten Sammlung Jacobsen in Kopenhagen befindliche Figuren, von denen zwei schon früher von dem Münchner Gelehrten als aus griechischen Giebelgruppen stammend erklärt worden waren, gehören formal zusammen; aber auch ein sachlicher Zusammenhang ist zwischen dem Apollon, der eilenden Frauengestalt und dem liegenden, die Giebelecke ausfüllenden Jüngling der Glyptothek Ny-Carlsberg zu konstruieren. Der Apollo passt vorzüglich in die Mitte des einen Giebels eines ihm geweihten Tempels; es ist der Kitharode, der feierliche Klänge auf den Saiten spielend und singend einherwallt. Und der andere, der hintere Giebel, soll die furchtbare Macht des Gottes zeigen: wo hat sich diese gewaltiger gezeigt als bei dem Schicksal der Niobiden? Die eilende Frau, welche die gleiche Grösse wie Apollo hätte, wenn sie nicht die Knie eingebogen hielte, gehört auch in die Mitte; es kann Niobe selbst sein oder eine Niobide. Der in die linke Ecke gehörige Jüngling ist ein von den Pfeilen des Gottes in den Nacken getroffener Sohn der Niobe. Wo dieser Apollotempel stand, ob es ein berühmter oder unberühmter war, sucht Furtwängler nicht zu entscheiden; aber es ist ihm unzweifelhaft, dass der nordische Mäcen drei nach Rom verbrachte Originalstatuen von griechischen Giebeln in seiner den besten öffentlichen Museen Konkurrenz bietenden Sammlung besitzt. — Bei dieser Gelegenheit macht Furtwängler noch darauf aufmerksam, dass er den Torso Medici immer noch als die Mittelfigur des Ostgiebels des Parthenons ansehe, allerdings nicht mehr als das Original, aber als Kopie der Mittelfigur, der Göttin Athena. *M.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Der diesjährige **Staatshaushaltsetat** für Preussen weist wieder eine Reihe interessanter Positionen auf dem Gebiete der Kunstpflege auf. Besonders das Berliner Kupferstichkabinett nimmt stärkere Mittel in Anspruch;

die Bestände des Kupferstichkabinetts sind in den letzten Jahren so überaus rasch gemehrt worden, dass allein 30000 Mark zur Anschaffung und Aufstellung neuer Schränke nötig sind. Den Löwenanteil von nahezu einer Million Mark erfordert der Fortbau des Kaiser Friedrichmuseums, für dessen innere Einrichtung nunmehr (mit Einschluss der früheren Bewilligungen) im ganzen 900000 Mark ausgeworfen sind. Die Marmorstatuen der sechs Generäle Friedrich's des Grossen von Tassaert und Schadow, die sich jetzt im Lichterfelder Kadettenhause befinden, werden samt einigen anderen wertvollen Marmordenkmälern in das Kaiser Friedrichmuseum überführt, und an ihre Stelle sollen Marmorkopien gesetzt werden. — 37000 Mark wird die Ausbesserung der Raffaelischen Wandteppiche, die ebenfalls in das neue Museum kommen sollen, kosten. — Dann ist des Erweiterungsbaues des Kunstgewerbemuseums wieder gedacht, der im ganzen auf 1800000 Mark veranschlagt ist. — Der Neubau der Königlichen Bibliothek und der Universitätsbibliothek erfordert für das nächste Jahr eine Million Mark und schliesslich soll die Akademie der Künste in das bisherige Arnim'sche Palais, Pariserplatz 4, verlegt werden, das für 3250000 Mark erworben werden soll. Diese Ziffern lassen eine erfreuliche Fürsorge des Staates für die Kunstpflege in Berlin erkennen. Insonderheit darf man der Eröffnung des Kaiser Friedrichmuseums mit der grössten Spannung entgegensehen. Sie wird am 18. Oktober 1904 statthaben. Nach allem, was wir von Eingeweihten über den Bau haben erzählen hören, wird man das neue Kaiser Friedrichmuseum in Berlin als einen Höhepunkt der gesamten Museumsbestrebungen unserer Zeit betrachten dürfen.

Das städtische Kunstmuseum in New York hat eine einzigartige Sammlung von geschnittenen und gravierten Gefässen und Geräten aus Jadeit als Vermächtnis des kürzlich verstorbenen Mr. Heber Bishop erhalten. Die Sammlung umfasst gegen tausend Stücke aus Jadeit, diesem sehr harten und schönen Gesteine, das besonders in der chinesischen Kunst zu kostbaren Arbeiten verwendet worden ist. Als das Hauptstück der Sammlung gilt die berühmte Hurd-Vase. Das Museum baut für die Aufstellung eine besondere Halle und ein splendider Katalog wird vorbereitet, der aber nur in hundert Exemplaren zur Abgabe an Institute gedruckt wird.

Vor einem geladenen Kreise wurde am 24. Januar die **Aufstellung von Klinger's Beethoven** im Leipziger Museum eröffnet. Wer das Werk in Wien, Düsseldorf oder Berlin gesehen hat, wird zunächst von dem kleinen Ausmass des Leipziger Saales überrascht sein. Auch möchte man die vielleicht allzu puritanische Haltung der Saalwände als Mangel empfinden: bis zu drei Viertel Höhe sind die Wände mit lehmgrauem Anstrich versehen, der mauerwerkartige Fugenstriche hat; das obere Viertel ist kalkweiss. Die Schmalseite des Saales schliesst eine Apsis, die lichtgrünblau getönt ist. Hier steht der Beethoven auf einem ebenso einfachen Holzsockel, wie er auf den früheren Ausstellungen zu sehen war. Er hebt sich von der Farbe des Hintergrundes überaus prächtig und harmonisch ab. Der Marmor hat seine kreidige Weisse verloren und wirkt zart wachsgelb. An der gegenüberliegenden Schmalwand ist der Saal mit einer erhöhten Nische geschlossen. Die Beleuchtung geschieht durch Oberlicht, die aber noch nicht als endgültig zu betrachten ist. Jede Einzelheit der Aufstellung ist durchaus von Klinger selbst angeordnet worden. Bei der Raumgestaltung scheint ihm der Theseustempel im Wiener Volksgarten vorgeschwebt zu haben. — So ist nun also das Kunstwerk, das, wie kaum je ein anderes unserer Tage, die ganze Welt in Aufregung versetzt hat, endgültig der Vaterstadt des Künstlers gesichert. Der Dank dafür gebührt der Schar kunstsinniger Bürger, die die Mittel dazu beigesteuert haben und dem sogenannten Klingerkomitee, als dessen Mitglied sich besonders Professor Julius Vogel, der Kustos des Museums, hervorgethan hat.

Die 5. internationale **Kunstausstellung in Venedig** findet vom 22. April bis 31. Oktober statt.

Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Am 15. Januar fand im grossen Saale des Kunstgewerbehauses die konstituierende Versammlung des Centralkomitees für die Kunstgewerbeausstellung 1904 statt. Herr Professor von Thiersch eröffnete die Versammlung und teilte mit, dass sich unter Vorsitz des Herrn Reichsrates Cramer-Klett ein Finanzausschuss gebildet habe und dass die Schwierigkeiten wegen Benutzung des Glaspalastes noch nicht beseitigt seien, da die Künstlergenossenschaft und die Secession durch die Ausstellung 1904 ihre projektierte neunte internationale Ausstellung 1905 gefährdet glauben. Da auch die Finanzierung noch nicht gesichert ist, wurden zunächst provisorische Ausschüsse beschlossen. Zum Ehrenpräsidenten der Ausstellung wurde seine Excellenz Minister von Feilitzsch, zum ersten Vorsitzenden des Direktoriums Herr Professor von Thiersch gewählt.

Ausstellung in St. Louis. Zum Direktor der Skulpturarbeiten auf der Ausstellung in St. Louis wurde der österreichische Bildhauer Karl Theodor Franz *Bitter* ernannt. Er ist 1867 in Wien geboren, absolvierte mit Auszeichnung die Akademie der schönen Künste daselbst und bahnte sich seit 1889 in New York den Weg zu einer erfolgreichen Wirksamkeit. Nachdem er zuerst im Atelier des Architekten Richard Morris Hunt gearbeitet und in dieser Stellung den Preis für den besten Entwurf für die Eingänge der Trinitykirche davongetragen hatte, eröffnete er ein eigenes Atelier und führte die Skulpturdekorationen auf der Chicagoer Weltausstellung aus. Die hier gewonnenen Erfahrungen verwertete er dann als Skulpturdirektor der Pan-Amerikanischen Ausstellung in Buffalo, wo die Skulpturdekorationen einen Aufwand von einer Million Mark erforderte. In diesem Winter fand in New York eine kleine, von ihm arrangierte Ausstellung lebhaften Beifall, weil hier zum erstenmal eine Blumen- und Skulpturenausstellung geschickt kombiniert waren.

VOM KUNSTMARKT

Kunstauktion in New York. Kürzlich wurde von der American Art Assoc. in New York die bekannte Bostoner Sammlung der Miss S. D. Warren versteigert und die 121 Gemälde erzielten einen Erlös von 347275 D. Charakteristisch waren die hohen Preise, die für Bilder der Schule von Barbizon und die verhältnismässig niedrigen, die für alte Meister gezahlt wurden. Millet's »Schäferin« brachte die Höchstsumme von 94000 M. Bemerkenswert sind noch folgende Preise: Corot, »Orpheus und Eurydike« 86000 M.; derselbe, »Landschaft mit Bäumen« 60000 M.; derselbe, »Paris von St. Cloud aus gesehen« 58800 M.; derselbe, »Pappeln der Lombardei« 20400 M.; Diaz, »Descente des Bohémiens« 54800 M.; Millet, »Bauernfrau und Kind« 44400 M.; Daubigny, »Seestück mit Yacht«, Vincenzo Catena, »Madonna«, Sir Joshua Reynolds, »Porträt von Lady Hervey« je 40000 M.; Daubigny, »Landschaft mit Störchen« 38800 M.; Troyon, »Küste bei Villiers« 36400 M.; Puvis de Chavannes, »Frauen am Brunnen« 36000 M.; Delacroix, »Herminia und die Hirten« 28800 M.; Rousseau, »Ebene in Berri« 38800 M.; derselbe, »Sonntagszwielicht« 20000 M.; Georg Fuller, »The Quadion« 22000 Mark.

VERMISCHTES

Künstlerinnenverein in Lausanne. In der französischen Schweiz haben sich kürzlich die Malerinnen und Bildhauerinnen zur gemeinsamen Vertretung ihrer Interessen und zur Veranstaltung von Ausstellungen zu einer Société romande des femmes peintres et sculpteurs vereinigt, die ihren Sitz in Lausanne hat und in allen Hauptplätzen der französischen Schweiz Zweigvereine gründen will.

Die kürzlich erfolgte **Auflösung des Kartellverhältnisses** zwischen der Münchner und Berliner Secession hat in weiten Kreisen Aufsehen erregt. Die entscheidende Veranlassung für die Trennung wurde der Umstand, dass die Münchner Secession sich mit dem von der Berliner Secession für die bevorstehende Ausstellung zur Verfügung gestellten kleinen Raum nicht begnügen, sondern lieber selbständig eine grössere Kollektivausstellung in Berlin veranstalten wollte. Indem nun der Vorstand der Berliner Secession in diesem Entschlusse der Münchner ein den Statuten zuwiderlaufendes Vorgehen erblickte, erklärte er kurzer Hand seinen Austritt aus der Münchner Secession, worauf die Münchner auch ihrerseits aus der Berliner Secession ausschieden.

Mit Bezug auf die in Nr. 1, 2 und 6 der »Kunstchronik« erwähnten Gemälde Nr. 1943 und 1944 der Dresdner Galerie erlaube ich mir darauf hinzuweisen, dass **Hainhofer** seine Angabe, sie seien von Dürer, bereits 1629 in dem Tagebuche seiner Reise nach Dresden (Wiener Qu.-Schriften f. Kunstgesch., N. F. X, p. 208) zu Gunsten Lukas Cranach's des jüngeren widerrufen hat. Er giebt auch das Jahr (1551) ihrer Entstehung an, zeigt sich also damals durchaus unterrichtet. Um so mehr Gewicht behält dadurch die von ihm festgehaltene Versicherung, dieser Bilder seien drei gewesen. Sie hingen 1629 in einem Raume des Schlossturmes, der das »Riesenstübchen« (nicht zu verwechseln mit dem »Riesensaale«) hiess (Qu.-Schriften a. a. O.).

Doering.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 15. 6. Februar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WIENER BRIEF

Der Impressionismus in der Secession

VON LUDWIG HEVESI

Die jetzige Ausstellung der Secession ist ein vollständiger praktischer Lehrkurs des Impressionismus in Malerei und Plastik. Das Mitglied *W. Bernatzik* ist nach Paris gereist und hat dort in wochenlanger Arbeit eine ganze Musterkarte vorzüglicher Werke von *Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley* u. s. w. zusammengestellt. Eine ganze »Salle Caillebotte«, wie man sagen könnte. Nicht einmal *Cézanne* fehlt, dessen »unerhörte Barbarei« erst in der Vente Duret (1894) zum erstenmal Käufer fand, und *Berthe Morizot* (Madame Eugène Manet, Schülerin und spätere Schwägerin des Malers), die erst vor zwei Jahren als letzte Impressionistin auf Stephane Mallarme's Betreiben mit ihrer »Jeune femme au bal« in den Luxembourg einrückte. Der Wert dieser grossen Vorführung von über dreihundert Werken steigert sich noch dadurch, dass sie meist aus privaten Sammlungen stammen. So hat Herr Durand-Ruel, der sich seiner Zeit für die Manetgruppe förmlich ruinierte, aus seiner peinlich gehüteten Privatsammlung in der Rue de Rome eine Menge Perlen beigesteuert. (Für die eine Nacht, die sie in Paris vor der Absendung »ausser Hause« verbringen mussten, wurde an dem betreffenden Zimmer eine eiserne Thüre angebracht.) Desgleichen Professor Viau (Boulevard Haussmann), einer der ersten Sammler in der Richtung Manet-Monet. Wenn man sich nun in diesen Räumen umsieht, hat man plötzlich alle die natürlichen Naturfarben im Auge, um welche jahrzehntelang so hartnäckig gekämpft wurde. Der koloristische Bürgerkrieg von Paris, dieser Kommuneaufstand der neuzeitlichen Augen, der 1859 mit dem »buveur d'absinthe« Manet's begann und 1881 mit der von ihm ertrotzten Medaille endete, spielt sich hier vor unseren Augen im kleinen ab. Die neun Bilder *Edouard Manet's* zeigen ihn als Beginner und als Vollender seines Stils. Die »spanischen Tänzer« (Durand-Ruel) sind von 1862, als er in Paris die Truppe des schönen Camprubi studierte und in gelbem Licht alles schwarz pointierend an Goya dachte. Ein »Stiergefecht« (Durand-Ruel) trägt schon die Spuren des spanischen Aufenthalts von 1865, der aber wegen allzu ungeniessbarer Nahrung nur zehn Tage währte. Es ist ein saftiges Stück, in fünf wagrechten Farbenstreifen hingestrichen, die aber doch noch in einen gelblichen Gesamtton schlagen. Um wie viel ihm Goya in dieser Note überlegen ist, zeigt ein Stiergefecht von ihm (Berlin), wo die Farbe eines hochdramatischen Augenblicks in einem Wirbelsturm aufzugehen scheint. Ein frühes Bild ist auch die »Dame auf dem Kanapee« (1861, Herr Cassirer, Berlin), die sogenannte »Geliebte Baudelaires«, eine Kreolin, die der Dichter, damals der einzige Verehrer Manet's, in dessen Atelier gebracht hatte. Sie liegt auf einem dunkelgrünen Sofa, mit einer ganz enormen Krinoline, welche die breiten Lilastreifen ihres hellen Kleides seltsam bricht. Hintergrund ein weisser Spitzenvorhang von ausserordentlich luftiger Wirkung hinter dem rabenschwarzen Kreolenkopf. Ein Prachtstück von 1874 ist das lebensgrosse Bildnis der Eva Gonzalès, in weissem Kleide, vor der Staffelei sitzend. Sie war die Tochter des Romanciers Emanuel Gonzalès und starb als Gattin des Kupferstechers Guérard, ganz jung, im Wochenbette. Sie war Manet's einzige wirkliche Schülerin, die allerdings schon bei Chaplin begonnen hatte. Die Zahl ihrer Bilder ist gering, sie starb zu bald. Manet hat sie wiederholt gemalt, dieses Stück aber ist besonders prächtig. Der grosszügige Kopf und die herrlichen blossen Arme mit ihrem matten Fleischton, das Luftig-Mollige des weissen Kleides mit seiner virtuos gegebenen breiten Falbel, deren Duftigkeit durch eine hingeworfene weisse Rose von fleischigerem Wesen noch gehoben wird, geben einen dauernden Eindruck. Auch zwei seiner Hausgärtchen aus den späteren Jahren sind da; eines mit der Dame in Blau, die im Grase neben der Giesskanne sitzt, aus Bellevue bei Paris, wo er schon an seiner beginnenden Lähmung litt (1880). Die Dame in Blau ist die Schwester der schönen Madame Guillemet, die mit ihrem Gatten auf dem Berliner Bilde »Dans la serre« dargestellt ist. Diese beiden Bilder entzücken durch das mannigfaltige Farbenleben, das in ihrem so simpel erscheinenden Grün vor sich geht und ganz mit Tageslicht durchtränkt ist. Dann sehen wir eine kühn hingekleckste Studie zur Buffetdame (»Un bas aux Folies Bergère« 1879). Aus seinem vorletzten Lebensjahre (1882) ist das Pastellporträt des alten, weissbärtigen Konstantin Guy's,

Zeichners der Illustrated London News, dessen schneidig hingesetzte Teintfarben nicht ahnen lassen, dass ein Halbgelähmter ihr Urheber war. Schliesslich sieht man noch eine lebensgrosse Reiterin auf braunem Pferde, in hellgelbem Reitkleid, vor grünem Laub, durch das ein schräger Windstoss fährt. Das Bild ist nicht vollendet, aber die Töne sitzen so fest beisammen, dass man kaum merkt, was noch fehlen mag.

Von *Claude Monet* sieht man acht Bilder, darunter das grosse »Frühstück im Freien« (1866), mit fünf Damen und sieben Herren in Toiletten der Krinolinenzeit, unter mächtigen Buchenstämmen. Drei Jahre nach Manet's »Déjeuner sur l'herbe«, das den grossen Pleinairskandal einleitete. Ein Jahr nach Manet's »Olympia«. Wie weit ist aber Monet gegen Manet im Punkt des Punktes zurück. Er wurde erst er selbst, als er ganz und gar Landschafter war. Als Manet ihn den »Raffael des Wassers« nannte und nie mehr Schnee malte, weil Monet's Schnee unübertrefflich sei. Es ist auch eine solche Schneelandschaft von ihm da, von unglaublicher Diskretion. Dann die rötlich und grünlich hingestrichelten Charakterköpfe von »Monsieur Paul«, dem Koch, und seiner ehrwürdigen Ehehälfte nebst weissem Pinscher. Dann sechs Bilder von *Auguste Renoir,* dem Erfinder der hellen »Sonnenflecken« und der blauvioletten Schatten, deren Ära 1875 begann. Die »Theaterloge« mit der schwarz-weiss gestreiften Dame ist auch darunter und die berühmte blaue Tänzerin in Weiss, mit blauen Bändern, und ihr Seitenstück, das appetitliche Töchterlein des Malers (die »kleine J. D. R.«). Dann sieben Bilder von *Edgar Degas,* mit all seinem Spuk von künstlichem Licht und Schatten. Ein grosses Bild mit Tänzerinnen giebt ihn förmlich monumental, mit einer erstaunlichen Wucht im hin und wieder prallenden Schatten, in dem das Weiss schon dunkelblau wird. Und dabei wieder (»Tänzerinnen in Rosa«) dasselbe Prinzip zu den leisesten Wirkungen zusammengestimmt. Man kann da lernen, was alles innerhalb des Begriffes »rosa« vor sich gehen kann. Fünf Bilder von *Camille Pissarro.* Darunter ein »Boulevard de Clichy« (1880) voll violetter Schatten, zwischen die sich die feinsten rosigen und grünlichen Lichter einschieben. Das ist der klassische Boulevard der Impressionisten. Da war das Café Guerbault, wo die Schwefelbande unter Manet hauste, bis zum Kriegsjahr 1870. Und die Brasserie Reichshoffen, wo Manet seine Biermamsellen, die Servantes des bocks, fand. Und das alte Restaurant des »Père Lethuille«, in dessen Hintergärtchen er um 1880 so kühnes Pleinair malte (»das Rendezvous«). Ein Prachtstück, dieser Pissarro'sche Boulevard; es ist schon der ganze Raffaelli darin. Dann acht Landschaften von *Alfred Sisley,* voll echter Idyllenluft und gelinder Farbenfreiheit. Dagegen sieben Bilder von dem Farbenwüterich *Cézanne,* dem ersten, der sich Manet anschloss, und zwar mit Delacroix im Leibe. Er war zeitlebens der Refüsierteste der Refüsierten. Noch vor wenigen Jahren, als man die Auswahl aus dem »Vermächtnis Caillebotte« zu machen hatte, wollte man nichts von ihm wissen und es hielt schwer, zwei seiner schwächeren Bilder für den Luxembourg durchzusetzen. Man nahm dergleichen nicht geschenkt. Hier ist ein Hauptbild von ihm: »Pierrot und Harlekin« (Durand-Ruel). Das weisse Gewand Pierrot's ist eine ganze Sammlung von Reflexen jeder Art und auf den beiden Gesichtern ganz spektralanalytisch. Köstlich in seiner absoluten Voraussetzungslosigkeit ist das kleine Bildnis des alten Kunstsammlers Choquet, der unter seinem schweren Goldrahmen auf einem Sessel sitzt und auf der Rücklehne zwei Hände kreuzt, deren energisches Licht- und Schattenwesen an sich ein Meisterstück ist. Zwei seiner kleinen Fruchtstücke erinnern deutlich an Manet's Fingerübungen.

Es ist ganz interessant, dass die Ordner der Ausstellung auch etwas von den Quellen des modernen Impressionismus zusammenstellten. Arbeiten von *Velazquez, Goya,* aber auch von *Tintoretto,* an dessen Selbstporträt im Louvre Manet nie vorüber konnte, und sogar von *Rubens,* dem *Greco* (Theotokopuli) und anderen. Selbst im herrlichen *Vermeer van Delft* der Galerie Czernin (»Atelier des Malers«) finden sie schon das Prinzip. Goya ist besonders reichlich vertreten (Senor Zuloaga in Sevilla), durch sechs Bilder und über sechzig Radierungen (»Caprichos« und Kriegsgreuel). *Daumier,* der anno 1900 so modernlebendig hervortrat, *Monticelli,* der tizianische Farbenkräfte so neuartig zerstäubte, *Corot* sogar, mit einem kleinen Halbakt, zeigen ihre Klaue. Dazu Plastiker: *Houdon, Rude, Carpeaux* (viele interessante Büsten). Und ein ganzes Kabinett ist mit ausgewählten Japanern behängt; Manet schätzte bekanntlich Hokusai's »Mangwa« ungemein hoch. Die Erscheinungen innerhalb des Impressionismus werden vorgeführt in Bildern von *Puvis, Whistler, Besnard, Cottet, Lucien Simon, Gaston La Touche, Forain, Liebermann, Slevogt.* Deutlich sieht man aus dem besonderen Natureindruck eines jeden die besondere Persönlichkeit hervortreten. Besnard's grosses Stallbild mit braunen Ponys, deren glattes Fell Glanzlichter sprüht, Liebermann's »Bleiche«, Slevogt's grosser »Sommermorgen« treten besonders hervor. Eine Abzweigung ins Experimentelle bilden die Neo-Impressionisten: *Seurat, Van Rysselberghe,* mit neuesten Arbeiten, wie des letzteren grossem Bilde: »Junge Damen am Strande«, in weissen Toiletten, die in der Sonne alle Färbungen annehmen. Von Seurat erinnert ein »Sonntag in Grande Jasse« an sein erstes Bild, in dem er die These der Farbenteilung praktisch durchführte. Wieder schliessen die Bildhauer sich an. Sie führen die »Stimmung« ins Dreidimensionale. Von *Rodin* ist die »Hand Gottes« neu: eine Riesenhand, die sich wagrecht aus dem Chaos des rohen Marmors hervorstreckt und in der die kleinen Menschlein ihr Wesen treiben. *Meunier, Charpentier, Jules Desbois, Carabin, Fix-Masseau* und andere, jüngere stellen sich reichlich ein. Der jüngste ist der Italiener *Medardo Rosso* (Paris), der in Bronze und Wachs (»Kind in der Sonne« u. dergl.) seine Augenblickswirkungen noch im Werden zu überraschen sucht.

Und dann verdichten sich die Persönlichkeiten

und prägen ihren Eindruck der Natur als Stil auf. Als mancherlei Stile, in denen sie sie zu erscheinen zwingen. Nicht der Künstler richtet sich nach der Natur, sondern die Natur nach dem Künstler. Man sehe die Bilder des unglücklichen Vincent *Van Gogh,* in denen ein Wald gleich grünen Flammen aufzüngelt oder die Äcker des Hügelabhanges in langen zitternden, wogenden Linien niederzufluten scheinen. Es sind seine Nerven darin, die ihn zu frühem Tode trieben. In dem furchtbaren Porträt, das *Toulouse-Lautrec,* der gleichfalls unglücklich Verstorbene, von ihm entwirft (Eigentum der Frau Van Gogh-Bussum), sieht man die Hand des Schicksals. Zwei Schicksale: eines gemalten und eines malenden. In *Wuillard's* Interieurs ist die ganze Welt grossgeblumt, überall ein Wuchern von grossen farbigen Stoffmustern. In den Landschaften von *Maurice Denis,* mit badenden Frauen, einer grossen Madonnenscene u. s. f., stilisieren sich Form und Farbe schon bis zum Geometrischen, ja Heraldischen. Bei *Odilon Redon,* der die liebevollsten und schlichtesten Blumenstudien malen kann, japanisiert und phantasiert die Natur mit den rötesten der roten Bäume und den goldigsten der echt vergoldeten Dekorlaunen. *Gauguin,* der auf Tahiti lebt, malt das irdische Paradies, wenn auch mehr irdisch als paradiesisch. *Vallotton's* grosszügige japanische Farbengeometrie ist bekannt. *Roussel, Bonnard, Valtat,* der norwegische Bildhauer Gustav *Vigeland* ergehen sich in Jugendlichkeiten, über die man lächeln würde, wenn man es übers Herz brächte. Sie suchen. Es wird wieder einmal gesucht, mit allen Laternen des Talentes. Leben ist Suchen.

Wien, 26. Januar.

BÜCHERSCHAU

Adolfo Venturi, *La Galleria Crespi in Milano.* Hoepli, Milano MDCCCC[1]).

Im neuesten Werke des Adolfo Venturi soll dem Titel nach eine kleine Privatgalerie in Mailand kritisch beleuchtet werden. Damit hat der ausgezeichnete Forscher sich aber nicht begnügt. Diese Galerie diente ihm nur als fester Punkt, um von hier aus Ausblicke nach allen Richtungen zu thun. Indem er die Säle dieser kleinen Sammlung durchmustert, streut er in überreicher Fülle neue Beobachtungen, neue Erkenntnisse, neue Ideen aus. Es ist eines jener Werke, denen gegenüber die Forschung Stellung nehmen muss, wie einst zu Morelli's von Wahrheiten und Irrtümern strotzenden Schriften. Venturi schreibt selbst, dass er: »invece di compilarne semplicemente il catalogo, abbia preso le mosse per trattare di molti e grandi problemi della storia e della critica d'arte!«

Es ist vorauszusehen, dass nicht alle Venturi's neue Bestimmungen Bürgerrecht in der Wissenschaft erhalten werden. Bedeutende Geister haben aber den Vorzug, selbst durch ihre Irrtümer — durch den Erisapfel ihrer abweichenden Meinung und den daraus erwachsenden Streit die wahre Erkenntnis zu fördern.

Eine der Neuerungen Venturi's, die vielleicht am meisten Aufsehen erregen wird, dürfte die Rehabilitation der famosen büssenden Magdalena in der Dresdner Galerie sein. Der Verfasser schreibt gegen Morelli: »Das Fleisch ist nicht von Porzellan, der rechte Ellenbogen ist nicht polierter Stuck. Welch ein Abstand zwischen dieser Magdalena und den Werken eines Adrian van der Werff.« Venturi hat sich ritterlich dieser schönen Dame angenommen, welche bedroht war, von dem Drachen »Gleichgültigkeit« verschlungen zu werden. Ich muss doch hier bemerken, dass Morelli's Vermutung, Adrian van der Werff sei der Autor, nur von wenigen gebilligt worden ist. Von einem holländischen oder vlämischen Künstler kann kaum die Rede sein; eher könnte man an einen Bologneser oder an Christofano Allori denken, wenn er der Urheber einer ähnlichen Kopie in den Uffizien ist.

Zu der Madonna di Casalmaggiore, die, wie bekannt, vor wenigen Jahren ins Städel'sche Institut kam, stellt Venturi sich etwas skeptisch und nennt sie »una pittura di Correggio veduta confusamente«. Der Conte della Palude bemerkte aber schon 1789, als er das Bild sah, dass es von den Unbilden der Zeit sehr gelitten hatte, ja nennt es unvollendet. Das Bild wurde später übermalt und vor einigen Jahren wieder von der Übermalung befreit. Dies könnte vielleicht genügen, das Verschwommene (confusamente veduta) im Bilde zu erklären.

Die Cortigiana Nr. 11a in derselben Sammlung, sowie das andere (als Heilige dargestellte) Frauenbildnis gehören nach Venturi, wie schon früher von Morelli angenommen, dem Bartolommeo Veneto. Ich muss hierzu folgende Bemerkungen machen: Von diesen recht verschieden behandelten Bildnissen hat das erste Berührungspunkte mit anderen Werken von Bartolommeo Veneto. So kommt der Blätterkranz um das Haupt bei der heiligen Katharina zu Glasgow vor, die sich ringelnden Locken bei der Frau mit dem Hammer, im Besitze des Herzogs Melzi in Mailand. Die Schmuckgegenstände an Brust und Stirn wiederholen sich ganz ähnlich sowohl in seiner Judith in Dresden als in seinem Porträt bei dem Duca Melzi, ferner in der anbetenden Madonna in der Coll. Benson zu London (sowohl bei Maria wie bei den Engeln). Henry Thode meint im Gegenteil in diesem interessanten Bildnisse ein Werk Dürer's zu erkennen. Die spezifische Ausdrucksweise, die scharfe Zeichnung, der captivierende Blick haben gewiss viel Dürerisches, während eine gewisse Freiheit der Haltung und des Ausdruckes, die reinen, regelmässigen Gesichtszüge italienisch anmuten.

Zwei Alternative scheinen hier vorzuliegen: Entweder muss das Bildnis während des Aufenthalts Dürer's in Venedig — wahrscheinlich während seines zweiten in den Jahren 1505—1506 — unter seinem starken Einflusse entstanden sein, oder auch umgekehrt ist das Bildnis, wie Thode meint, von Dürer geschaffen unter dem Einflusse des Venetianers. Im letzteren Falle dürfte das eben erwähnte, sehr verwandte und bezeichnete Bildnis bei dem Duca Melzi als Vorbild gedient haben. Doch erscheint die erste Alternative als die weitaus wahrscheinlichste. Aus den Werken Bartolommeo's lässt sich meines Erachtens eine Gruppe verwandter Bilder ausscheiden. Es sind dies die sechs um die Madonna bei dem Grafen Donà delle Rose sich gruppierenden Madonnenbilder. Wohl aus derselben Periode, wahrscheinlich auf ein Vorbild Bellini's zurückgehend, unterscheiden sie sich im Stile von den übrigen Gemälden. Die Landschaften, die sich im Hintergrunde mehrerer dieser Madonnen befinden, knüpfen sie aber mit jenen wieder zusammen.

Von anderen merkwürdigen Neubestimmungen in deutschen Galerien nenne ich noch die des Bacchanals in der Mainzer Galerie, welches von Crowe und Cavalcaselle (stranamento) dem Piazzetta oder Tiepolo zugeschrieben wurde, nach Venturi aber ein Meisterwerk von Tizian ist.

---

1) Con 196 inc. fototipogr. e 38 fotocalcogr.

In der Galerie zu Karlsruhe befindet sich ein Frauenbildnis, welches Oberdeutsch um 1520 genannt ist. Das ist aber nach unserem Verfasser weit gefehlt; denn es ist ein ferraresisches Werk, von keinem Geringeren als Ercole Roberti.

Der Johannes der Täufer in der grossherzoglichen Galerie zu Oldenburg ist nach Venturi ein echter Correggio. Die sehr an Correggio erinnernde Gestalt hat einen langgestreckten Körper mit einem verhältnismässig kleinen Kopf [1]).

Venturi bezeichnet die sehr rohe »Beweinung Christi« in der alten Pinakothek zu München als Frühwerk Basaiti's. In meinem Artikel über die italienischen Bilder der Münchner Galerie (Repert. für Kunstwissenschaft 1897) habe ich auch die Gründe entwickelt, welche trotz der augenfälligen Mängel dennoch für den jungen Basaiti sprechen. Morelli dagegen hatte das Bild als eine schwache vlämische Kopie bezeichnet.

In der Gemäldegalerie zu Wien hat unser Verfasser auch einige interessante Umtaufen vorgenommen. So ist die Pietà daselbst nicht von dem schwachen Squarcionesken M. Zoppo, sondern von dem bedeutenderen und charaktervollen Cosimo Tura. Noch mehr Aufsehen dürfte es erregen, dass er die höchst anmutige Madonna mit dem stehenden Kinde, die immer als eines der schönsten Frühwerke Tizian's bewundert worden ist, dem Giorgione zuschreibt. Dass er in der nämlichen Galerie Correggio's Ganymedes gegen moderne Anzweifelungen in Schutz nimmt, dem muss ich durchaus beistimmen.

In den Gemäldegalerien von London und Paris begegnen uns wieder wichtige Neubestimmungen. Das phantastische Bild Nr. 1173 in der National Gallery, »an unknown Subject« genannt, ist nach Venturi ein echter Giorgione. Ja, es ist nach dem Verfasser der einzige Giorgione in London und Hampton Court.

Nicht dem Melozzo da Forli, sondern dem Justus van Gent sind die beiden Gemälde »Rhetorik« und »Musik« zuzuweisen, welche zu einer Serie gehören, die wahrscheinlich einst den Bibliotheksaal im Schlosse zu Urbino geschmückt hat. Der Verfasser nennt nicht die beiden hierher gehörenden Gemälde in der Berliner Galerie. Da sie aber in der Technik übereinstimmen, müssen sie wohl auch von Justus van Gent sein. Die Richtigkeit der Annahme des Verfassers ist hier nicht zu prüfen. Die neue und zugleich sehr entwickelte Öltechnik hat gewiss sehr viel Niederländisches. Es ist andererseits anzunehmen, dass Melozzo und Justus van Gent in sehr nahe Berührung kamen und sehr viel von einander gelernt haben. Vielleicht wird Venturi ein anderes Mal durch eine eingehende Vergleichung mit der »Kommunion der Apostel« aus San Agathe, jetzt in der Pinakothek zu Urbino, seine Behauptung näher begründen.

Das dem Raffael zugeschriebene Jünglingsporträt im Louvre ist nach unserem Verfasser von einem Nachfolger Correggio's, vielleicht von Rondani. Morelli hatte es dem Bacchiacca zugeschrieben. Die weiche Malweise des sympathischen Bildnisses könnte in der That auf die Richtung Correggio's deuten.

Die beiden grossen, dem Correggio zugeschriebenen Temperagemälde mit den Triumphen della Scienza, della Giustizia e dell' Arte in dieser Galerie werden von Venturi sehr scharf kritisiert. Die Köpfe sind maskenartig, die Figur der Wissenschaft barock, die der Gerechtigkeit gobba, der Kopf Midas' ist kopiert nach Laocoon. »Il disegno é la parodia di quello del Correggio. Tutto é cartaceo senza profonditá.« Sie rühren aus dem 17. Jahrhundert her. — Ich möchte gern seine Meinung über die Skizze im Palazzo Doria erfahren, welche bekanntlich Morelli ebenso scharf verurteilte wie jetzt Venturi die angeblichen Originale. »La belle Ferronière« ist nicht, wie behauptet wurde, von Boltraffio, sondern in der That von Lionardo selbst in Mailand im »gusto toscana« gemalt.

In dem »Konzert« findet unser Verfasser weder das Kolorit noch die Zeichnung Giorgione's. Hier findet man eine Vorliebe für das Runde und Fette, die mit Giorgione nichts zu thun hat. Es ist wahrscheinlich ein von diesem Meister beeinflusstes Jugendwerk Sebastiano Luciani's. — Einige Forscher möchten auch noch hier Domenico Campagnola in Betracht ziehen. Und in der That befindet sich eine von den üppigen nackten Frauen auf einer ihm zugeschriebenen, gleichfalls ein Konzert darstellenden Federzeichnung der Coll. Malcolm (British Museum). Diese scheint jedoch eine Pastiche zu sein und wer weiss, ob sie überhaupt auf ihn zurückgeht. Steht das magisch fesselnde Bild nicht über dem Niveau Campagnola's? Dieser war Nachahmer, geschickter Nachahmer, aber nichts als Nachahmer. Ist man überhaupt berechtigt, stilkritisch auf ihn zurückzugehen? Venturi schätzt das Bild jedenfalls höher, indem er es dem jungen Sebastiano zuschreibt[1]).

In den italienischen Galerien begegnen uns natürlich die meisten Neubestimmungen. Wir können hier nur einige der wichtigsten erörtern.

Das schwer zu bestimmende, viel umstrittene Altarwerk mit der Familie des Ludovico il Moro giebt Venturi wieder dem Zenale. Nachdem die letzte, von Morelli herrührende Benennung sich als nicht stichhaltig erwiesen hat, ist es natürlich, dass man wieder auf die frühere zurückgreift.

Das Diptychon mit der Kreuztragung und der klagenden Maria in der Galerie Poldi-Pezzoli ist nach der Meinung unseres Verfassers nicht, wie bis jetzt allgemein angenommen, von Luini, sondern von Solario. Diese Umtaufe hat, wie ich erfahren habe, die Mailänder Kunstkenner sehr überrascht. Ohne auf diesen besonderen Fall einzugehen,

1) Ähnliche Verhältnisse findet man bei einer von mir aufgefundenen Rötelzeichnung Correggio's zu seinem Kuppelfresko in Parma (Städel'sches Institut zu Frankfurt a. M.). Vergleiche meinen Artikel in der Gazette des Beaux Arts 1901, wo die Zeichnung reproduziert ist.

1) Der Kreis der Möglichkeit ist mit Giorgione, Campagnola, Sebastiano noch nicht erschöpft. Wenn jetzt in kurzem ein Forscher käme und das Bild auf den jungen Tizian taufte, könnte man es ihm verargen? Gründe hierfür würden gewiss nicht ermangeln. Die Landschaft ist giorgionesk-tizianisch; man vergleiche sie z. B. mit der im Hintergrunde im Fresko: »St. Antonius heilt einen Jüngling« in der Scuola del Santo zu Padua. Der junge Tizian hatte eine Vorliebe für das Volle der Körperformen. Man erinnere sich an seine »Himmlische und irdische Liebe«, auch noch an sein »Noli me tangere« in London. Auch vergleiche man den Kopf eines der Jünglinge mit dem des jungen Johannes auf der, allerdings viel späteren, Grablegung im Louvre. Ich persönlich möchte freilich noch auf Giorgione halten. Auf diesen Meister deutet, trotz der genannten Fehler, der allgemeine Eindruck. Auf einen besonderen Zug, der auf den Meister von Castelfranco hindeutet, habe ich in meinem Aufsatz über die Louvregalerie im Repertorium für Kunstwissenschaft aufmerksam gemacht. Daselbst habe ich auch auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen, die die Zuweisung Venturi's von »La belle Ferronière« an Lionardo bestätigt.

erlaube ich mir die allgemeine Bemerkung, dass zwischen Solario, Luini und Gaudenzio Ferrari, zwischen Cesare da Sesto und Giampietrino, zwischen Foppa, Borgognone und Boltraffio, zwischen Zenale, Foppa und Bernardino de' Conti und wieder zwischen Foppa und Bramantino gar viele Grenzstreitigkeiten zu regulieren sind.

Das bekannte Breitbild mit der thronenden Madonna in derselben Galerie, welches auf den Namen Calisto da Lodi, Romanino, Moretto getauft worden ist und jetzt Brescianische Schule genannt wird, ist nach Venturi von Moretto.

Das kühl leuchtende, silbertönige Kolorit ist gewiss sehr Morettisch. Weniger erinnern die Gesichtstypen, die Körperformen und die Faltenlagen an den Brescianer. Man vergleiche z. B. das liebliche Christkind mit dem bei dem sonst so feinen Meister auffallend hässlichen Kindertypus. Das Bild erinnert sehr an ein Gemälde in der Galerie zu Padua, das fälschlich »Romanin« bezeichnet ist. Der Urheber dieses von Venturi nicht erwähnten Bildes muss auch der des Poldibildes sein. Vielleicht wäre die Bezeichnung »Brescianische Schule« vorläufig die sicherste.

Das vielerörterte prachtvolle Frauenbildnis, »La Schiavone« genannt, in der Galerie Crespi wird von unserem Verfasser als Jugendwerk Licinio Pordenone's bezeichnet. Es hat viel in den breiten Formen, was auf diesen Meister deutet. Die Vergleichung mit anderen Bildern dieses Meisters hatte auch mich dazu gebracht diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen. Kann aber angenommen werden, dass dieser Nachahmer grösserer Meister je ein solch distinguiertes Werk schaffen konnte? Es wird von Crespi dem jungen Tizian zugeschrieben, und er besitzt Dokumente aus den Jahren 1640 und 1641, welche das Bild als ein Werk von Tizian erwähnen. Das Bild ist bezeichnet TV. Doch weder die nicht ganz unanfechtbaren Dokumente noch die Signatur überzeugen völlig. Von anderen wird das Bild als ein Werk Giorgione's betrachtet; wieder andere bezeichnen es als eine ausgezeichnete Kopie nach Giorgione [1]).

Die von Morelli gerühmten Teller aus der Fabrik Faenza im Museo Correr zu Venedig gehen nicht, wie dieser meinte, auf Zeichnungen Timoteo delle Vite, sondern auf Francia zurück. Namentlich gilt dies von den Darstellungen, bei denen die Gestalt des Gottes der Musik auftritt. Anderes ist Schülerwerk. Hier verweise ich den Leser auf meine Angaben in meinem Aufsatze: »Die Bildergalerie im Museo Correr« und auf eine daran geknüpfte Anmerkung der Redaktion (Repertorium 1894).

Das merkwürdige, nicht ganz vollendete männliche Bildnis in der Galerie Querini-Stampalia, von einigen Forschern dem Palma zugeschrieben, ist nach dem Verfasser wahrscheinlich von Giorgione.

Die heilige Familie in der Galleria Nazionale zu Rom giebt Venturi, im Gegensatze zu Frizzoni, welcher es dem Cariani zuschreibt, dem Moretto. — Die »Tempelreinigung« in der Galerie Doria ist nicht von Dosso, sondern von einem, auch von Dosso beeinflussten vlämischen Nachfolger Mazzolino's. Ich glaube Venturi kommt hier der Wahrheit sehr nahe. Ich habe vergeblich nach dem Dosso'schen Monogramm, einem von einem Knochen durchbohrten D, gesucht, welches nach Morelli sich auf dem Bilde befinden soll; dagegen fand ich die Buchstaben IA.

Wollen wir jetzt die wichtigsten Neubestimmungen dieses reichhaltigen Werkes kurz zusammenfassen. Sie gelten vornehmlich folgenden Meistern:

Correggio, dem er die Magdalena in Dresden, den Johannes in Oldenburg zuschreibt, während er dessen Urheberschaft der angezweifelten Judith in Strassburg und Ganymedes in Wien mit seiner Autorität stützt. Giorgione, dem er das merkwürdige Bildchen in London, die Judith in St. Petersburg, die Madonna in Wien, ein Porträt in Budapest, ein zweites in Berlin, ein drittes in Venedig, Tizian, dem er als Meisterwerk ein verkanntes Bild in der Galerie zu Mainz vindiziert. Lionardo, welchen er als Urheber des umstrittenen Frauenporträts im Louvre anerkennt. Moretto, dem er das Breitbild mit der thronenden Madonna im Museo Poldi und die heilige Familie in der Nationalgalerie zu Rom zuschreibt; Bernardino Licinio, dem er die »Schiavone« in der Galerie Crespi zuerkennt; Francia, dem er eine schöne Zeichnung in der Albertina anweist; Bartolommeo Veneto, dem er ein umfangreiches Werk bestimmt und Battista Dossi und Tommaso Aleni, denen er eine ähnliche Wohlthat erweist. Hiermit ist aber bei weitem nicht erschöpft, was das Werk Venturi's Neues und Interessantes bringt. Ein umfassender, nach Städten und Galerien geordneter Bericht wäre nötig, um den Leser in diesem von neuen Ergebnissen überreichen Werke einigermassen zu orientieren. *Emil Jacobsen.*

NEKROLOGE

In München verstarb am 24. Januar der Bildhauer **Thomas Dennerlein**, der 1847 in Mitterteich geboren war. Seine Hauptarbeiten sind plastische Zuthaten zu einigen Münchner Monumentalbauten Neureuther's.

PERSONALIEN

Reinhold Begas, der seit 25 Jahren an der Spitze des Akademischen Meisterateliers für Bildhauer steht, legt dieses Amt jetzt nieder. Zu seinem Nachfolger ist Ludwig Manzel vorgeschlagen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. *Forschungen in den Katakomben.* Schon vor zwei Jahren trug Prälat Wilpert in einer Sitzung des Archäologischen Institutes das Ergebnis seiner jüngsten Forschungen über die Topographie der Katakomben der Appischen und Ardeatinischen Strasse vor. Diese haben für fünf Katakomben die Lage festgestellt, über welche man bisher nach De Rossi's Forschungen irrige Ansichten hatte. Jetzt hat dieser Forscher seine topographischen Studien fortgesetzt und vertieft, und er hatte die Genugthuung, an dem von ihm für die Katakombe der Heiligen Markus und Marcellinus fixierten Ort thatsächlich die Grabkirche der beiden Heiligen zu entdecken. Der Grundriss der Kirche ist der eines griechischen Kreuzes. Im linken Arm liegt das Grab der Märtyrer, das mit Malereien reich geschmückt ist; im rechten Arm ist gleichfalls ein Grab gefunden, dessen Wände — wie die der Grabkirche überhaupt — reich mit kostbarem Marmor verkleidet waren. Im oberen Teil der Grabkirche ist noch die hohe Marmorbasis, welche Altar und Kathedra trug, an Ort und Stelle verblieben, und rechts daneben steht noch der Unterbau der »Mensa olearum«. Die Krypta ist ganz in den lebendigen Tuff eingehauen, der etwa ein Meter hoch ziemlich fest, darüber aber weniger fest ist, wodurch die frühe Zerstörung der Grabkirche veranlasst wurde. Denn

1) Nach Vergleich mit der Büste früher in der Coll. Pourtalès in Berlin, jetzt bei dem deutschen Gesandten im Haag sowie mit anderen Porträts, dürfte unser Bildnis Caterina Cornaro darstellen (vergl. Herbert Cook, Giorgione. London 1900. Wo Reproduktion der Büste). Die Königin von Cypern starb 1510. War Licinio aber 1510 schon als Bildnismaler thätig?

schon zu Anfang des 7. Jahrhunderts wurden die Reliquien in der Oberkirche verehrt. — Unter den leider arg zerstörten Wandgemälden verdient eins besonders die höchste Beachtung: es stellt einen in der Tracht der »Heiligengestalten« gekleideten Mann dar, welcher im Begriff ist, eine Leiter zu besteigen. Die Leiter aber ist in der alten Symbolik ein Sinnbild des Martyriums, durch welches der Heilige direkt in den Himmel gelangt. Thatsächlich ist auch in dem Nachbarfelde Christus dargestellt, und in dem Felde gegenüber war offenbar der zweite Heilige zu sehen, gleichfalls mit der Leiter. Dies Fresko, das bekannt, aber niemals erklärt worden war, führte zur Entdeckung der ganzen Grabkirche. Auf den Plänen De Rossi's ist das Terrain noch als ein förmlicher Schutthaufen verzeichnet. Als besonders merkwürdig ist hervorzuheben, dass man unter der Leiter auch den Drachen sieht als Symbol des Satans, der den Märtyrer vom Martyrium abhalten will, wie er zuerst in der Vision der heiligen Perpetua erscheint. Sämtliche Malereien der neuentdeckten Grabkirche werden zum erstenmal in Farbendruck in dem Monumentalwerke Wilpert's über die römischen Katakomben herausgegeben werden, dessen Erscheinen zu Ostern dieses Jahres zu erwarten ist. *E. St.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 23. Januar legte Professor Petersen zunächst eine Studie von Dr. R. Delbrück über die drei Tempel am Forum holitorium zu Rom vor, die als Vorläufer weiterer Studien einen erfreulichen Anfang sorgsamster Behandlung eines bisher vernächlässigten Gebietes bedeuten. (Auch diese Arbeit wurde, wie die Ausgrabung in Segni, wie p. 178 dieser Zeitschrift berichtigend festzustellen ist, mit Genehmigung der italienischen Regierung und Unterstützung des Archäologischen Institutes ausgeführt.) Darnach besprach Professor Petersen den Versuch von Theodor Graf, eine Anzahl seiner in Ägypten gefundenen Porträts durch Vergleichung mit Münzbildern als Bildnisse von Fürsten und Fürstinnen Ägyptens aus der Ptolemäerzeit nachzuweisen. Er betonte die Unglaubwürdigkeit der Voraussetzung, dass die Königsmumien nach dem kleinen Orte Kerke überführt worden seien und fand die Gleichsetzung jener gemalten Bildnisse mit den Münzporträts wenig überzeugend. Mehr als gewagt aber sei die Zurückführung eines Bildnisses auf den in römischer Gefangenschaft verstorbenen König Perseus. Sodann erläuterte Professor Petersen eine Vermutung Studniczka's, die durch ein fliegendes Blatt in aller Kürze bekannt gemacht worden war. Ein Kopf und ein Torso — beide von Furtwängler als Teile zweier Myronischer Statuen angesprochen — sind hier zusammengesetzt. Diese Zusammensetzung werde durch ein Vasengemälde bestätigt, das den Medusentöter Perseus in sehr ähnlicher Haltung darstelle. Der Vortragende war geneigt, den Perseus anzunehmen, aber lieber als Werk des Myron, als mit Studniczka als Werk des Pythagoras. Professor Löwy betonte das Hypothetische der Zusammenfügung, erkannte in Kopf und Rumpf Anzeichen verschiedener Alterstufen und fand die Übereinstimmung mit dem Vasengemälde keineswegs beweiskräftig und überzeugend. Professor Hülsen sprach über den kleinen Rundtempel am Tiber unweit des Ponte Rotto. Er glaubte ihn nach Ausschluss der übrigen dort mit Tempeln bedachten Götter dem römischen Hafengotte »Portunus« zuschreiben zu können. Aus neuerdings bekannt gewordenen Papsturkunden zog er ferner die Ortsbezeichnung »Gradelle« für verschiedene Kirchen heran, um diese Bezeichnung ebenfalls aus der Nähe des Hafens zu erklären. Diese »Gradelle« seien als Stufen zu erklären, die, wie an der Ripelta, zum Tiber hinab führten und nicht als Sitze eines Cirkus zu fassen seien, wie es z. B. bei der Bestimmung der Lage von San Stefano Rotondo geschehen sei. *E. St.*

DENKMALPFLEGE

In der Zeitschrift »Die Denkmalspflege« wird darauf hingewiesen, dass in **Würzburg** mehrere der schönsten Baudenkmäler dem Verfalle entgegengehen; Neumünster, Liebfrauenkapelle sind des Schutzes aufs äusserste bedürftig.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

In der Berliner Gemäldegalerie ist gleichzeitig mit dem »*Hugo van der Goes*«, dessen Erwerbung neulich hier angezeigt worden ist, ein **neu erworbenes Bild von Martin Schongauer** ausgestellt worden, das, kunsthistorisch betrachtet, kaum weniger wichtig erscheint. Die bisher unbekannte, im Londoner Kunsthandel kürzlich aufgetauchte Tafel schliesst sich jener kleinen Zahl von Gemälden des Kolmarer Kupferstechers an, die von der Kunstforschung anerkannt werden. In dem, vor kurzem erschienenen Werke, Adolf Bayersdorfer's Leben und Schriften (München, Bruckmann, 1902) ist ein Brief Bayersdorfer's an Ludwig Scheibler abgedruckt (S. 426 ff.), der eine im ganzen richtige, wenn auch zu milde Beurteilung der Schongauerbilder bietet. Das Material ist noch spärlicher, als es hier erscheint, da die kleine Madonna aus der Sammlung Gontard im Staedel'schen Institute zu Frankfurt einer strengeren Prüfung nicht stand hält, in dem neuen Katalog von Weizsäcker ganz mit Recht als eine Nachahmung aus dem 17. Jahrhundert (vielleicht noch aus dem 16. Jahrhundert) aufgeführt wird, und da die übermalte Madonna aus der Sammlung Sepp, die vor wenigen Jahren nach Amerika verkauft worden ist, schwerlich als eigenhändige Wiederholung der Kolmarer Rosenhag-Madonna gelten kann. Ein ziemlich schwaches Madonnenbild ganz im Stile Schongauer's, das weder in Bayersdorfer's Brief noch sonst wo erwähnt ist, befindet sich im Depot der Londoner National Gallery.

Das neu erworbene, auf Eichenholz gemalte Berliner Bild hat am meisten Verwandtschaft mit den besten Stücken dieser Gruppe, mit den Tafeln in der Münchner Pinakothek und in den kaiserlichen Sammlungen zu Wien, ist tadellos erhalten und umschliesst eine relativ reiche Kompositon. Dargestellt ist die Geburt Christi mit Maria, Joseph und drei Hirten. *Friedländer.*

In der Pariser Sammlung von Gipsabgüssen des Trokaderomuseums ist seit kurzem eine besondere Abteilung von **Gallischen Skulpturen** errichtet worden, zu der die einzelnen Museen des Landes beigesteuert haben. Diese Abteilung ermöglicht zum erstenmal einen Überblick über die Anfänge der ältesten Kunstübung auf französischem Boden.

Die **Münchner Jahresausstellung** im Glaspalaste dauert vom 1. Juni bis 31. Oktober.

Im **Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe** ist jetzt eine bemerkenswerte Neueinrichtung getroffen, welche zum Zweck hat, den Besuchern sowohl die Eingänge an modernen Kunsterzeugnissen geschlossen vorzuführen, als auch die infolge Raummangels magazinierten Schätze des Museums zu zeigen. In einem Saale des Erdgeschosses werden monatlich wechselnde Ausstellungen veranstaltet, die abwechselnd Gruppen des alten Besitzes

und dann wieder bloss moderne Arbeiten enthalten. Zunächst ist mit einer Textilausstellung begonnen und es sind da Gobelins, gewirkte Stuhlkissen, Hamburger Arbeit des 17. Jahrhunderts, ferner norwegische und schwedische Wirkereien in Wolle, moderne japanische Seidenarbeiten und antike römisch-ägyptische Wollenwirkereien ausgestellt.

Das **Leipziger Museum** hat aus der gegenwärtig im Kunstverein befindlichen Kollektivausstellung von Karl Haider in Schliersee ein grosses Landschaftsbild »Mühlsturzspitzen« für den Preis von 4000 M. angekauft.

Karlsruhe. Auf die Hochflut des vergangenen Sommers und seiner internationalen Kunstausstellung macht sich die gewohnte Stille des Karlsruher Kunstlebens in diesem Jahre doppelt fühlbar. Mehr als sonst in Malerstädten, und vielleicht nicht zum Nachteil der Kunst selbst, pflegt sich bei uns das Kunstleben vor der lauten Öffentlichkeit zurückzuziehen. Freilich bekommt dabei der Karlsruher von dem, was in den hiesigen Ateliers geschaffen wird, verhältnismässig wenig zu sehen. Karlsruhe ist eben Kunststadt, aber kein Kunstmarkt. Das, was hier allenfalls Kunsthandel genannt zu werden verdient, beschränkt sich ausschliesslich auf den Kunstverein. Und der hiesige krankt trotz mancher Vorzüge an dem gleichen Übel wie die meisten dieser Institute: vor allem an dem Mangel einer prinzipiellen künstlerischen Jurierung. So anerkennenswerte und zum Teil auch erfolgreiche Mühe sich der Konservator giebt, die Ausstellungen auf einer erträglichen künstlerischen Höhe zu halten, namentlich das Prinzip der lokalen Privilegien abzuwehren und der auswärtigen Kunst völlige Gleichberechtigung zu wahren, so ist es doch nicht möglich, die Spreu so weit von dem Weizen zu sondern, dass ein durchaus vornehmes oder auch nur einwandfreies Milieu zu stande käme. Das könnte nur durch eine Reform der Organisation erreicht werden. So mag es kommen, dass trotz des Interesses, welches das Publikum dem Kunstverein entgegenbringt und trotz der mustergültigen Ausstellungsräume, unter den Karlsruher Künstlern eine gewisse Reserve herrscht. Gerade die ersten unter ihnen sind meist recht seltene Gäste, man muss *Hans Thoma* dankbar sein, dass er eine Ausnahme macht. Er hat zur Zeit wieder eine grössere Kollektion ausgestellt, teils neueren Datums (wie der »Feigenbaum« mit dem flötenblasenden Jüngling von 1901), teils ganz oder in der Hauptsache der Entstehung Werke aus früherer Zeit: in dieser Zusammenstellung um so charakteristischer für den Umschwung der koloristischen Anschauung, der sich in den letzten Jahren bei Thoma vollzogen hat. Auf die tiefen und bei aller Klarheit gedämpften Töne, die runden, vollen und geschlossenen Accorde einer dämmerigen, ausgleichenden Beleuchtung ist eine immer entschiedenere Vorliebe für helle Farbe, klares Licht gefolgt, in dem die Gegensätze der Farben stärker und unvermittelter gegeneinander auftreten, zugleich auch die Wirkung des Linearen sich verstärkt. Damit bewegt sich die Entwickelung der Thoma'schen Kunstsprache immer mehr in der Richtung einer flächenmässigen, konturalen Stilisierung von Form und Farbe. Charakteristische Beispiele der älteren Periode, die ihren Höhepunkt etwa seit dem Ende der siebziger Jahre erreicht hatte, sind die trotz ihrer frühen Konzeptionszeit jetzt zu erstenmal ausgestellten Werke wie das Frauenporträt (Frau Thoma mit offenem Haar und rotem Kleid) von 1883, das »Meerwunder« mit seinem prickelnden, auf Grün und Graubraun gestimmten Kolorismus, eine »Abendglut« von ungewöhnlicher Leuchtkraft der Farbe, ein ausserordentlich interessant und stilvoll gezeichneter männlicher »Studienkopf« von 1880.

Auch die Grossherzogliche Gemäldegalerie ist neuestens durch einen Thoma'schen »Kinderreigen« aus dem Jahre 1878[1]), ein Geschenk des Künstlers bereichert worden. Bei dieser Gelegenheit sei übrigens auf einen Missstand hingewiesen, der sich in der hiesigen Kunsthalle trotz des vor wenigen Jahren ausgeführten Ausbau wieder aufs neue geltend macht: die Überfüllung. So mussten z. B. die in einem Raum untergebrachten Erwerbungen aus der Jubiläumsausstellung so dicht zusammengehängt werden, dass die einzelnen Stücke dieser auserlesenen Sammlung sich gegenseitig in bedauernswerter Weise beeinträchtigen. Wäre da nicht Abhilfe möglich, entweder durch Ausschaltung unzweifelhaften Ballastes (wozu ja schon ein Anlauf genommen ist) oder durch abermalige Erweiterung der Räume oder noch besser durch beides zugleich!

K. Widmer.

WETTBEWERBE

Bei dem **Wettbewerb um eine Plakette** aus dem Österreichischen Hoftitel-Taxfond erhielt der Bildhauer Wilhelm Hejda den ersten Preis.

VOM KUNSTMARKT

Über die erstaunliche Steigerung, die die **Preise der Gemälde Segantini's** in den letzten Jahren erfahren haben, haben wir uns an dieser Stelle schon des öfteren ausgelassen. Ein bekannter Dresdner Sammler z. B., den wir neulich besuchten, zeigte uns einen vortrefflichen Segantini mit der Frage, wie hoch wir ihn wohl schätzen; wir antworteten 50000 M., er sagte, man hätte ihm schon 75000 M. dafür geboten, er selbst habe aber das Bild vor zehn Jahren um etwa 2000 M. erstanden. — Hierzu bietet eine weitere Illustration eine Mitteilung der Frankfurter Zeitung, in der der Berichterstatter mit einem Kataloge der Arnold'schen Kunsthandlung aus dem Jahre 1896 über eine Segantiniausstellung in die jetzt ebenfalls in Dresden stattfindende Segantiniausstellung sich begeben hat. In diesen Katalog sind die Preise eingetragen, die der Kunsthändler damals für die Bilder verlangte und hiermit vergleicht der Referent die heutigen Forderungen. Das Gemälde »Alpen im Mai« wurde damals für 3000 M. ausgeboten und kostet heute 40000 M., eine Zeichnung »Die Mutter« ist von 250 M. auf 3000 M. emporgeschnellt, eine andere »Die Schafschur« von 400 M. sogar auf 8000 M. Hierbei ist noch in Betracht zu ziehen, dass die damaligen Katalogpreisse noch nicht einmal die im Ernstfalle »äussersten« waren. Der Meinung, die der Referent an seine Betrachtung schliesst, kann nur beigestimmt werden: Wieviel können Staat und Gemeinden sparen, wenn sie zu rechter Zeit Kunstwerke einzukaufen verstünden. Die Preise, die einige Sammlungen in letzter Zeit für Gemälde von Böcklin zahlen mussten, um wenigstens ein Werk des Meisters in ihrem Kataloge aufweisen zu können, haben dies aufs neue bestätigt.

Bei **Rudolf Lepke,** Berlin, findet am 11. Februar und folgende Tage eine Auktion moderner Gemälde und Aquarelle statt. Es befinden sich darunter Arbeiten aus dem Nachlasse des Tiermalers Alb. Brendel, Weimar, und des Landschafters Christ. Wilberg, Berlin, und eine Kollektion Aquarelle von Fritz Perlberg. Der illustrierte Katalog reproduziert eine Reihe der feinen Tier- und Landschaftsbilder Brendel's und unter anderen auch ein zierliches Rokokointerieur von V. Capobianchi, einen langbärtigen Greis in blauer Jacke in Halbfigur von Hubert Herkomer und eine italienische Hafenansicht von Oswald Achenbach.

1) Der soeben in Seemann's Sammlung »Hundert Meister der Gegenwart« getreu in Farben reproduziert ist.

VERMISCHTES

In den nächsten Wochen wird in Leipzig ein neues Kunstwerk in Erscheinung treten, das zweifellos eine lebhafte Erörterung hervorrufen wird: **Otto Greiner's Ölgemälde »Odysseus und die Sirenen«.** Dem sehr umfangreichen Bilde hat der Künstler in den letzten sechs Jahren seine Hauptkraft zugewandt. Es wird in den nächsten Wochen in Leipzig eintreffen und zur Ausstellung kommen.

München erhält demnächst auch einen grossen, modern ausgestatteten *Kunstsalon.* Die Gebrüder Heinemann werden nämlich unter Aufgabe ihrer alten mangelhaften Räume sich durch Emanuel Seidel am Maximilianplatz ein Gebäude für ihren Zweck errichten lassen.

Die diesjährige VII. Kunstausstellung der **Berliner Secession** wird schon am 5. April eröffnet und dauert bis 15. Juli. Die Generalversammlung der Secession hat den Maler Professor Wilhelm Trübner in Frankfurt a. M. und den Bildhauer Tuaillon zu Berlin in den Vorstand gewählt.

Der Kunsthistoriker **Eugen Müntz** hat seinen handschriftlichen Nachlass der *Bibliothèque Nationale in Paris* vermacht. Die Manuskripte füllen ungefähr siebzig grosse Kasten. Einen grossen Teil hat Müntz bereits verarbeitet und veröffentlicht. Mehrere Kasten sind mit den Materialien zu einem *Korpus der Mosaiken* angefüllt, welches Müntz unter Mitwirkung vieler Fachgenossen herausgeben wollte. Die *Bibliothek* von Eugen Müntz ist von der Buchhandlung *Joseph Baer & Co.* in Frankfurt a. M. durch Kauf erworben worden. Sie wird auf 15 bis 20000 Bände geschätzt.

Rom. Die reiche Sammlung klassisch-antiker Goldschmiedearbeiten des russischen Gesandten am Quirinal, A. J. von Nelidow, ist eben in einer Prachtausgabe bei K. W. Hiersemann in Leipzig erschienen, und damit ist alles, was der Sammelfleiss eines Privatmannes vereinigt hat, dem Dienste der Wissenschaft erschlossen worden. Erläutert und beschrieben sind die einzelnen Stücke von Dr. Ludwig Pollac. Der Text ist in deutscher Sprache abgefasst. *E. St.*

ERWIDERUNG

In Nr. 10 der Kunstchronik vom 24. Dezember 1902 findet sich pag. 162 ein Referat meiner Broschüre »Über Farbensehen und Malerei«, München 1901 bei Ernst Reinhardt.

Der Herr Referent meint, dass »solche Beobachtungen, wie die Schrift sie mitteilt, als ganz abnorme, mehr pathologisch als physiologisch interessante Fälle betrachtet werden«. Diese Ansicht des Herrn Referenten ist irrig. Erstens funktionieren die Augen der betreffenden Personen nach Sehschärfe u. s. w. völlig normal, jede pathologische Funktion fehlt, speziell die Lichtempfindung ist ihrem ganzen Umfang nach intakt und auch die Farbenempfindung ist nur qualitativ von der Norm verschieden.

Zweitens ist der Zustand dieser qualitativ vom Normalauge verschiedenen Empfindung der Farben so verbreitet und *physiologisch* so wichtig und interessant, dass sich die physiologische Forschung der letzten Jahrzehnte vorwiegend mit ihm beschäftigt hat.

Es ist sehr bedauerlich, dass der Kunst- und speziell der Malunterricht nicht so von diesen Forschungen auf physikalischem und physiologischem Gebiete beeinflusst wird, als es im Interesse einer gedeihlichen Entwickelung der Kunst wünschenswert wäre.

Ich bin in der That der einzige, der dieselben in allgemein verständlicher Weise den Künstlern nutzbar zu machen versucht hat und möchte nicht, dass dieser Versuch in so kurzer Form, wie der Herr Referent das thut und zwar auf ganz unsachliche Weise, beseitigt werde; denn die physiologischen Thatsachen, über welche meine kleine Schrift berichtet, lassen sich doch durch eine jeglicher experimentellen Stütze entbehrenden Argumentation, welche sich darauf beruft, »dass scharfsichtige Maler uns lehren, in der Natur auf Farbentöne zu achten, die nur deshalb für uns nicht da waren, weil wir unser Augenmerk nicht auf sie gerichtet hatten« nicht aus der Welt schaffen.

Wenn die »scharfsichtigen« Maler uns so belehren können, sind wir doch weniger scharfsichtig gewesen als jene, das heisst weniger in der Lage, die Farben richtig zu sehen — eben, weil wir sie übersehen haben. Die Aufmerksamkeit ist hier doch nichts weiter, als der Massstab, den die Maler und auch wir selbst an die sinnliche Wahrnehmung anlegen, nicht das Mittel für diese Wahrnehmung. Je schärfer der Sinneseindruck an sich ist, desto weniger Aufmerksamkeit ist zu seiner Wahrnehmung nötig und umgekehrt! Es spricht daher das vom Herrn Referenten angezogene Beispiel im Grunde gegen seine Argumentation und für meine Ansicht.

Wenn bei genauen physikalisch-physiologischen Untersuchungen in vier bis acht Prozent der Menschheit grobe Verschiedenheiten in der Empfindung der Farben und bei dreiunddreissig Prozent leichtere Abweichungen von der Durchschnittsnorm der Farbenempfindung gefunden werden, so ist doch damit festgestellt, dass beinahe ein Drittel der Menschheit die Farben anders empfindet und folglich auch malerisch anders darstellt, als die Mehrheit.

Dass nicht jedes beliebige abweichende Kolorit eines Gemäldes von diesen abnormen Empfindungszuständen herrührt und eventuell allein herrührt, dass auch Verschiedenheit des Geschmackes, des Temperamentes und der Beobachtungsgabe hier mitspielt, darin stimme ich mit dem Herrn Referenten natürlich völlig überein.

Trotzdem werden meine Bedenken gegenüber der sich auf Farbenbeurteilung einlassenden Kritik bestehen bleiben; aber nicht so, wie der Herr Referent sie mir zuschiebt. Denn es wird bei der Rücksichtnahme der Kunstkritik auf verschiedene Farbenempfindungssysteme »der koloristischen Willkür« keineswegs »Thür und Thor geöffnet«. Ich habe vielmehr in meiner Schrift eingehend zu zeigen versucht, dass auch die uns fremd erscheinenden koloristischen Leistungen, *sofern sie überhaupt als Kunstwerke angesprochen werden können, harmonisch* gefügt bleiben und darum gegenüber unkünstlerischen farbigen Malereien bei einer rein sachlichen Kritik ihren Kunstwert nicht verkennen lassen.

Weimar im Januar 1903. *E. RAEHLMANN.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 16. 13. Februar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GALERIE HENNEBERG IN ZÜRICH

VON HERMANN KESSER

Jüngst ging durch die deutsche Presse eine Notiz, die in kunstfreundlichen Kreisen und insonderheit auf dem deutschen Kunstmarkt viel von sich reden machte: Herr Henneberg, der Besitzer jener grossen Galerie moderner Meister am Züricher See sei daran, seine Sammlung zu verkaufen und eine Anzahl von Museen hätten Vertreter entsandt, um mit Henneberg in Unterhandlung zu treten. Diese Nachricht beruht auf Thatsachen: An nahezu siebzig Bilder sind heute schon in Privatbesitz übergegangen, die grossen deutschen Museen haben allerdings bis heute noch keine Verkäufe abgeschlossen, mit Ausnahme der Hamburger Kunsthalle. Eine der grössten Galerien in Privatbesitz geht somit ihrer Auflösung entgegen, und das ist immerhin bedauerlich, denn viele Kunstwerke moderner Meister werden dann in die Hände von Privaten übergehen und damit der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich sein. Zwar war die Sammlung niemals dem allgemeinen Besuch freigegeben, doch konnten sich kunstliebende Gäste der an Kunstschätzen sonst nicht übermässig gesegneten Limmatstadt dank dem freundlichen Entgegenkommen des Besitzers mühelos Zutritt verschaffen und jeder wird sich wohl gewundert haben, wenn er sah, dass einige unserer besten Meister in dem vom Strome der Kunst abseits gelegenen Zürich reicher vertreten waren, als sie es bis heute in mancher Kunstzentrale sind. Die vornehmen Räume des repräsentativen, prächtigen Baues bildeten einen würdigen Hintergrund.

Wir werden uns angelegen sein lassen, ein Bild von dieser Sammlung zu entwerfen, uns nach Möglichkeit auf die bedeutendsten Künstler zu konzentrieren und minorum gentium nur kurz Erwähnung zu thun. Vieles vom Besten ist schon verschwunden und das andere wird nachfolgen; es wird vielleicht später schwierig werden, von der einen oder anderen Schöpfung Kunde zu bekommen und darum mag es vielleicht dem Kunstfreund und dem Kunsthistoriker willkommen sein, dass wir über die Galerie in ihrer Vollständigkeit handeln.

In grösseren Kollektionen, denen eigene Gemächer eingeräumt waren, waren *Adolf von Menzel, Franz von Lenbach, Franz Stuck* und *Bruno Piglhein* vertreten. Von *Menzel's* grösseren Bildwerken nennen wir den Kasseler Karton: der Einzug der Herzogin Sophie von Brabant, Tochter der heiligen Elisabeth, und ihres Söhnchens Heinrich, des nachmaligen ersten Landgrafen von Hessen, in Marburg. Menzel fertigte diesen über sechs Meter breiten und über drei Meter hohen Karton im Jahre 1847 im Auftrage des Kasseler Kunstvereins, kaufte ihn 1866 zurück und gab ihn später an Henneberg ab. Diese Schöpfung des jüngeren Menzel ist eine zeichnerische Grossthat; man sieht, wie sich der Künstler schon damals abmühte, auch in ein Historienbild Bewegung und Leben zu bringen; freilich bleibt es für unsere heutigen Begriffe bei dem Bemühen, wenn auch das Bestreben, mit den alten Traditionen zu brechen, unverkennbar ist, wie man aus der geschickten Gruppierung der Massen und der Individualisierung der einzelnen Typen leicht ersehen kann. Von der virtuosen Handhabung von Kohle und Blei kann nur das Original einen Begriff geben; eine eingehende Würdigung der Komposition ergiebt sich bei einer Parallele mit den starren, phrasenhaften Schöpfungen der Zeitgenossen.

Ein historisches Dokument ersten Ranges ist ein unvollendet gebliebenes Ölbild, die Bestattung der Märzgefallenen, die Wiedergabe jener denkwürdigen Scene aus dem Berliner Märzaufstand des Revolutionsjahres 1848. Die gefallenen Freiheitskämpfer werden in schwarzen Särgen am königlichen Schlosse vor Friedrich Wilhelm IV. vorbeigetragen. Menzel hat diesen erhabenen Augenblick in grossartiger Weise zur Anschauung gebracht; sein Blick scheint umflort gewesen zu sein, etwas von der stumpfen Resignation des Volkes mag sich ihm wohl mitgeteilt haben, denn wie ein grosser schwarzer Flor liegt es über dem Bilde, alles ist nur flüchtig in der Farbe angedeutet, nur das Schwarz der zu Bergen gehäuften Särge, der schwer herabhängenden Trauerfahnen und die Abzeichen der Trauer in der drängenden Menschenmenge, das tritt aus dem trüben Kolorit des Regentages mit eindrucksvoller Deutlichkeit hervor. Nie habe ich die erschütternde Tragik jener dunklen Tage aus Deutschlands Vergangenheit durch ein Bildwerk so mächtig empfunden, wie bei diesem kleinen, anspruchslosen Werke Adolf Menzel's.

Sein »Bonsoir, Messieurs«, Friedrich der Grosse nach der Schlacht bei Leuthen, wie er sich zu den gefangenen feindlichen Offizieren begiebt, jenes geist- und witzsprühende Bild aus der Zeit des alten Fritz, darf man wohl als allgemein bekannt voraussetzen, so dass wir uns nicht weiter darüber verbreiten müssen. Über den Menzel, der in seinen Bildwerken die Zeit des alten Fritz wieder neu aufleben liess und in glaubwürdiger, historisch getreuer Weise zur Darstellung brachte, ist schon genug geschrieben worden. Ein einzigartiges Genrebild des Künstlers aus der Galerie Henneberg ist seine *Piazza d'Erbe* in Verona. So originell, so realistisch hat noch kein Künstler einen Markt gemalt, und nur dann wird es uns begreiflich, warum Menzel das konnte, wenn wir die unzähligen und mit enormem Fleiss gesammelten Studien zu dem Bilde am gleichen Platze gesehen haben. Nichts fehlt, was für einen italienischen, städtischen Obst- und Gemüsemarkt nicht charakteristisch wäre. Alles ist zu sehen, die feilbietenden, schreienden Marktweiber, die feilschenden Käufer, die

streitenden Konkurrenten, die geschäftig dahineilenden Dienstmädchen, die lungernden Lazzaronis, die balgenden, spielenden Kinder, das bummelnde Volk, der neugierige Sohn John Bull's mit seiner Familie, die Behörden und die Geistlichkeit. Dass trotz der vielen im einzelnen festgehaltenen Momentbilder, der ungezählten Charakterköpfe das Ganze aus einem Gusse ist und eine lärmende, viel bewegte Scene aus dem Volksleben mit einer Lebenskraft und mit dem höchsten künstlerischen Taktgefühl vor Augen geführt wird, das ist eine Leistung, wie sie nur ein Künstler vom Schlage eines Menzel fertig bringt. Das Bild trägt die Jahreszahl 1889 und gehört mit zu den letzten Schöpfungen des Meisters. Zur Piazza d'Erbe sind in der Galerie Henneberg allein siebenunddreissig Studien vorhanden, von denen jede einzelne von dem feinen Beobachtungssinn Menzel's für Bewegung und lebensvolle Charakteristik erzählt. Eine treffliche mit Deckfarben hergestellte Studie ist das Innere der ehemaligen Klosterkirche Riddaghausen (Braunschweig); von besonderem Wert, weil sie ein instruktives Beispiel für Menzel's Farbentechnik ist.

Über ein halbes Hundert von Kohle- und Bleistiftzeichnungen vervollständigen die künstlerische Physiognomie Menzel's. Man kann an der Hand dieses Materials aufs genaueste verfolgen, wie Menzel schafft, wie er nimmer müde wird, eine Bewegung in ihren einzelnen Stadien festzuhalten, wie er solange ein und dasselbe Modell die gleiche Ausdrucksbewegung wiederholen lässt, bis sie jener gleicht, die er für ein Ganzes benötigt, so sehen wir ein hämmerndes Händepaar mehrmals nebeneinander aufgezeichnet; immer wieder weiss der Künstler der Natur einen neuen Zug abzuschreiben; wir sehen Aktstudien zu einem Faltenwurf, Studien für Gesten und Mimik. Zwischen dem Schwarz des Bleistiftes und dem Ton des Papieres weiss er noch die feinsten Nüancierungen aufzufinden, die feinsten Abstufungen im Schwarzen und Grauen macht er sich dienstbar; man darf ruhig sagen, dass in Menzel die Bleistifttechnik ihre höchste Vollendung erfahren hat.

Die Menzelsammlung — sie umfasst laut Katalog 115 »Arbeiten« des Künstlers — bildete den wertvollsten Bestandteil der Galerie.

Mit dreizehn Gemälden war der Münchner Franz Lenbach vertreten — mit Gutem und Mittelmässigem. Zu dem Guten rechnen wir einen Bismarck, das letzte Bild des eisernen Kanzlers, das Lenbach in Friedrichsruh nach dem Leben gezeichnet hat. Es unterscheidet sich im wesentlichen nicht von den anderen Lenbach'schen Bismarckbildern, höchstens durch die Betonung, wahrscheinlich gewollte Betonung des Greisenhaften. Die bekannten, charakteristischen Züge sind sonst so virtuos wiedergegeben wie immer, wie das ja von Lenbach, der den Kanzler vielleicht einige dutzendmale nach dem Leben und einige hundertmale auswendig gezeichnet und gemalt hat, nicht anders zu erwarten ist. Bülow und Richard Wagner, zwei feine Musikerköpfe, sind im Profil gezeichnet; nur das Notwendigste hat Lenbach hier mit dem Pinsel festgehalten, um trotz der einfachsten Mittel ein treffliches Konterfei des nervösen Bülow und des selbstbewussten Wagner zu geben. Eine Hühnerfamilie, in Gemeinschaft mit Hofer gemalt, erinnert an die Zeit, wo Lenbach noch nicht im geistreichen Porträt sich selbst gefunden hatte.

Die anderen Lenbachs können wir ruhig übergehen und uns zu Franz Stuck wenden, der in der Henneberggalerie so ziemlich mit seinen besten Sachen, die er jemals geschaffen hat, vertreten ist. Wir meinen damit seine Kreuzigung Christi, die Vertreibung aus dem Paradies, den scherzenden Centauren und die Pietà.

Ähnlich der Holbein'schen Pietà ist der Leichnam Christi in der Pietà Stuck's starr ausgestreckt auf einer Bahre, einem Marmorsockel. Maria steht vor der Leiche des Sohnes in stummem, grässlichem Schmerz. Wir sehen nichts als ihre schmerzverzerrten Hände, die sie vor das Gesicht hält, denn alles hüllt der gerade herabfallende Mantel ein. In einer einzigen starren Geste verkörpert sich das grenzenlose Leid der Gottesmutter. Die künstlerische Wirkung dieser Schöpfung liegt zum Teil im schroffen Gegensatz des Vertikalen und Horizontalen, der einzig und allein durch die beiden Figuren hergestellt ist; diesen Kontrast weiss der Künstler dadurch aufs höchste zu steigern, dass er auch das geringste störende Beiwerk beseitigt und über das Ganze einen fahlen, blaugrauen Ton legt. Das monumentale Werk ist durch seine Reduktion auf das rein Figürliche als plastisch gedacht zu betrachten. Die Form ist stilisiert, alles ist Linie, alles zeigt plastische Ruhe. In der »Kreuzigung« paart sich dieser Klassizismus mit starken dramatischen und koloristischen Accenten. Die Gruppe oben verharrt in lautlosem Schauen, keine heftige Bewegung stört die Feierlichkeit des Augenblicks; in ohnmächtigem Schmerz ist Maria dem einen der Jünger in die Arme gesunken; doch auch das kann die Jünger, die gekommen sind, um auf das letzte Wort des menschgewordenen Gottessohnes zu hören, nicht aus der Fassung bringen. Der schwarze Mantel der Figur links im Vordergrunde, das lebhafte Rot einer anderen Gewandung und die ganze Farbenharmonie geben, verbunden mit dem linearen Element, dem Gemälde einen stark dekorativen, symbolisierenden Ausdruck. Die unten tobende Menge, die nur durch eine grosse Anzahl wutverzerrter, bis zum Karikaturistischen gesteigerter Köpfe versinnbildlicht wird, bildet einen wirksamen Kontrast mit dem erdrückenden Stillschweigen, das die Katastrophe, mit der der Erlöser sein Werk abschliesst, lautlos begleitet. Die Apostel, die dem Meister gefolgt sind, sie klagen nicht, sie wissen, dass er nicht umsonst gelebt hat. Auch in dieser Schöpfung zeigt sich der Künstler in souveräner Beherrschung seines kraftvollen, von dekadentem Anstrich befreiten Talentes. Hellenische Lebensfreude predigt sein »Wein« und »Der Centaur mit Nymphe«. Die komische überredende Geste des drolligen Gesellen, der breite grinsende Zug im Angesicht und die scheue Nymphe, sie zeigen Stuck's Freude am Neugestalten antiker Vorbilder und die Lebensbejahung seiner Künstler-Philosophie. Prächtigen dekorativen Wurf verrät ein Hochformat »Wein«, offenbar ein Werk des älteren Stuck. Die weibliche Aktfigur, die da auf einem Baumast Platz genommen hat, ist von so plastischer Klarheit, der weibliche Körper ist so formvoll und doch nicht weichlich wiedergegeben, dass er aus dem Rahmen zu treten scheint.

Mit stark theatralischen Mitteln arbeitet der Künstler in seiner pathetischen Vertreibung aus dem Paradies, freilich mehr denn eine simple Bibelillustration, eher eine imposante Tragödie, deren Personen das erste Menschenpaar sind. Neu ist hier der Gedanke, die Natur, von dem Zorn des strafenden Schöpfers erfüllt, an dem Vorgang teilnehmen zu lassen. Der Himmel ist verfinstert, ein furchtbarer Orkan beugt die starken Baumriesen, die sich am Hintergrunde abzeichnen. Nur ein einziger glänzender Strahl fällt aus dem ewig verschlossenem Thor und beleuchtet die Menschenkinder, deren Glück für immer vernichtet ist. Mitleidslos treibt sie der Wächter des Paradieses von dannen. Das mächtige Schwert, das er in Händen hält, wird jedem Eindringling den Eintritt verwehren. Wir haben auch bei diesem Bilde die Zweiteilung von Handlung und Scenerie: im Vordergrunde auf einer Art Podium die agierenden Personen, nach hinten gerückt in der Tiefe die Landschaft. Die räumliche Glaubwürdigkeit der Darstellung ist allerdings auf diese Art herab-

gesetzt, denn den Zusammenhang zwischen den einzelnen Raumwerten vermag man nur schwer herzustellen. Dass Stuck hier so frei verfährt, kann man angesichts des so anschaulich bildgewordenen Gedankens ruhig in Kauf nehmen.

Auch ein Stuck'sches »Laster« ist der Henneberggalerie zu eigen gewesen, in der Stuck'schen Mache »in Farben modelliert«, und sein sattsam bekanntes Selbstporträt mit dem vielgenannten »gefährlichen« Blick.

Einige Pastell-, Kohle- und Federzeichnungen zeigen ihn uns als Meister der Kleinkunst und in seinem künstlerischen Entwickelungsgang.

Stuck ist jedenfalls hier in einer Reichhaltigkeit vertreten gewesen, wie nirgends, und überdies mit einigen seiner reifsten Erzeugnisse. Auf die Stucks und Menzels dürften Gemäldesammlungen, die ihren Bestand nach diesen Richtungen zu erweitern suchen, am ehesten ihr Augenmerk lenken.

Bilder wie die »Kreuzigung«, die »Vertreibung aus dem Paradies« und die Pietà sollten ihren Ehrenplatz in Galerien wie München, Dresden oder Berlin haben.

Fast in seiner Gesamtheit hatte man den Nachlass des allzu früh verstorbenen, Grosses versprechenden *Bruno Piglhein*, der heute fast zu den Vergessenen zählt. Da ist der grossartige Entwurf zu des Künstlers »Moritur in Deo«. Krupp ersah ihn seiner Zeit im Atelier des Künstlers und forderte Piglhein auf, ihm das Werk auszuführen. Durch Krupp kam das Gemälde in den Besitz des Kaisers und später der Berliner Nationalgalerie. Die Studie ist fast freier in der Wiedergabe des versöhnenden Gedankens — ein Engel des Himmels drückt dem sterbenden Heiland den Kuss des Mitleids auf die Stirne —, als das Original. Denn hier lenkt nichts den Blick von der ergreifenden Gebärde ab, mit der sich der Tröster zum Menschensohn niederneigt, das zerrissene Farbenchaos accompagniert nur den grossartigen Moment.

Noch zwei Entwürfe, die Kolossalstudie zu des Künstlers weltberühmten Panorama[1]) und die Studien zur Münchner »Grablegung« sind in der Henneberg-Galerie zu sehen gewesen, der Entwurf zum Panorama von um so erhöhterer künstlerischer Bedeutung, als das vollendete Original zu Grunde gegangen ist. Man weiss, wie Piglhein durch rein malerische Behandlung seines Kreuzigungs-Rundgemäldes den theatermässigen Rahmen der Panoramenmalerei erweitert hat. Die Studie zeigt in allen ihren Einzelheiten, in der feinen räumlichen Behandlung der Architektur, der Landschaft, voll des mächtigsten Stimmungszaubers, der formschönen Linie, die Horizont und Landschaft abgrenzt, in der verständnisvollen Auswahl der malerischen Ausdrucksmittel, den tonigen, harmonischen Farbwerten den Künstler, der überall, aber auch überall, Kunst geben will und nie durch banale Mittel zu sprechen gewillt ist. Piglhein weiss jedes Gebiet seines Schaffens mit seinem bewussten künstlerischen Empfinden zu durchsetzen, auch dann, wenn die Darstellung an Pikanterie streift, wie in einer nicht ganz vollendeten nackten Orientalin, die, im wohligen Haschischrausch befangen, wunschlos von Glück und Wonne träumt. Wie anders giebt hier — wenn die Parallele gestattet ist — dieser Schaffende ein »Bien-être« als Nonnenbruch auf seinem geschmacklosen Marktbild!

Reizvoll ist ein kleines Pastell »Das Modell«, die Rückenansicht eines weiblichen Körpers von wunderbarer Weichheit, auf einem Tische Atelierkram aller Art, drapierte Stoffe, kurz ein Atelierinterieur, das man oft gezeichnet und noch öfter gemalt sehen kann, aber nicht in so diskreten, zusammenklingenden Tönen abgestimmt, wie der Fleischton und das blasse Gelb des Vorhangs.

Ergreifende Seelenstimmung spricht aus dem »Centaurenpaar am Meer«. Ein Centaurenpaar in heissliebender Umschlingung wandelt am wogenden, brausenden Meer, der Himmel ist finster; die Natur tobt in ihren aufgeregten Elementen, nur die Leidenschaft des liebenden Paares bleibt unberührt von den Stürmen des Meeres und der Luft; die zwei Lebewesen sind glücklich in ihrem gegenseitigen Besitz und die Elemente scheinen ihnen gegenüber ihrer ineinanderfliessenden Neigung als klein. Das Machtvolle einer grossen Leidenschaft ist noch selten von Künstlerhand so grandios verkörpert worden; in der Idee ist diese Schöpfung ein Meisterwerk, wie es nur die Grossen in der Kunst geschaffen haben. Schade, dass man sich die Gelegenheit entgehen liess, diesen unvergleichlichen Piglhein für Deutschland zu erwerben, er ging durch Schenkung eines Anonymus in den Besitz der Zürcher Kunstsammlung über, zugleich mit Stuck's »Wein«.

Ein entzückendes Knabenköpfchen von sinnigem Ausdruck, ebenfalls ein Pastell, hebe ich besonders hervor; an malerischen Feinheiten, an technischem Können schlägt es alle »Marion's« und »Margott's« um vieles, denn Piglhein wiederholt sich nie. Nicht ein einziges Mal sucht er eine virtuos ausgebildete Seite seines Könnens auf Kosten einer ehrlichen künstlerischen Absicht an den Mann zu bringen. Frei von jeglichem Manierismus, von gewollter Effekthascherei, offenbart er immer wieder neue Seiten seiner Künstlernatur. Er ist malerisch im Sinne der Modernen, ohne ein Moderner sein zu wollen, er ist ein intimer Beobachter der Natur, ohne darum ein Naturalist zu sein, er vermag zu erzählen, ohne genrehaft zu werden, er braucht nur zu wollen und sein künstlerisches Gefühl folgt ihm. Seine Nubierbilder, eine Palastwache, ein Neger in Waffen, ein anderer harfenspielend am Meeresstrand kauernd, eine Nubierin im Spiele mit ihrem Affen, sie sind teilweise im Gröbsten stecken geblieben, teils nahezu fertig gestellt, aber immer finden wir ein anziehendes Element, sei es in der kompositionellen Anlage des einen, in dem glänzenden Schwarz und dem leuchtenden Gelb des anderen, in der flotten, lebensprühenden Bewegung der Natursöhne, oder in der Innerlichkeit der Auffassung. Piglhein kennt auch das Pleinair. Man sehe die luftdurchzitterte Studie »Idyll«, einen nackten Jungen fischend am Bachesrand liegend, umgeben von grünen Wiesen, Natur in Natur. Noch manches wäre zu erwähnen, ich habe nur das Augenfälligste vom Guten herausgegriffen, um des Künstlers Nachlass mit einigen Strichen zu charakterisieren. Henneberg erwarb die Kollektion nach dem Tode des Künstlers († 1894) von seiner Witwe. Es war meines Wissens sonst an keiner Stelle Gelegenheit, Piglhein's Lebenswerk so trefflich zu überblicken, seiner künstlerischen Individualität so nahe zu treten, wie in der Galerie Henneberg. *(Fortsetzung folgt.)*

NEUES AUS VENEDIG

Ich komme soeben aus dem Dogenpalast, wo Tag und Nacht gearbeitet wird. Die durch die Wegräumung der Büchermassen freiwerdenden Wände zeigen jetzt erst, welche Sündenschuld auch nach dieser Richtung der erste Napoleon auf sich geladen hat, indem er Sansovino's Bibliothek als Palast für sich in Anspruch nahm und die Bücher in den Dogenpalast verwies, wo sie, stets sich vermehrend, unsägliches Unheil angerichtet haben. Der an sich schon kühne Bau war nicht bestimmt, solch ungeheuere Lasten zu tragen, wie sie die Bibliothek und das Archäologische Museum ihm zumuteten, und obendrein

---

1) Kreuzigung Christi, 1892 in Wien verbrannt.

noch alle möglichen Durchbohrungen zu erdulden. Der Schaden hat sich neuerdings in der sogenannten Loggia Foscara gezeigt, das heisst, jenem Trakt des Mittelgeschosses, welcher hinter der grossen offenen Hauptloggia liegt, gegen die Piazzetta, vom Hauptportal bis zur Wendung der Galerie nach Süden. Dieser Teil des Palastes, vor Zeiten offen, war schon lange vermauert und geschlossen worden. Der Kommunikation halber brach man nun in diese der Statik halber angebrachten Stützmauern Thüren, Fenster, Nischen durch, ja, um ein Treppchen nach den darübergelegenen grossen Sälen zu haben, brachte man solches in der Mauerstärke an, so dass diese Mauer, welche dort alles trägt, von dreissig auf vierzehn Centimeter Stärke reduziert wurde. Die eingebrochenen Thüren versah man nicht einmal mit einem Entlastungsbogen, sondern mit seit lange morsch gewordenen dünnen Bälkchen. Die in Rede stehende Mauer ist dergestalt gewichen, dass die Balkenköpfe der Decke aus ihren Lagerungen frei herausstanden. All diese Zustände konnte man nicht gewahr werden infolge der Holzverschalungen, welche nebst den Büchern alle Schäden verdeckten. Nun, nachdem die Bücher über Kopf und Hals entfernt werden, erkennt man mit Schrecken, was alles zu geschehen hat, nachdem auch diese Seite des Palastes, gleich der gegen Südosten, durch Verankerungen vor weiterer Bewegung gesichert sein wird.

Unverantwortlich ist, dass zwei Jahre nicht hingereicht haben, die Zecca zur Aufnahme der Bücher einzurichten. Projekte für und gegen, endlich Angriffnahme der Arbeiten und Beschluss, den grossen Lichthof mit einem Glasdach versehen, zum Lesesaal zu gestalten. Dieser vortreffliche Plan, von der Regierung gut geheissen, wurde der (nun mittlerweile vor kurzem abgeschafften) Künstleroberaufsichtskommission in Kunstsachen in Rom zur Begutachtung empfohlen und von dieser leider im letzten Augenblicke verworfen.

Somit Einstellung aller Arbeiten bis auf weiteres. — So ging und geht unendlich viel wertvolle Zeit verloren und der Schaden im Dogenpalast wächst langsam aber sicher, denn obgleich eine grosse Masse Bücher in Kisten verpackt ins Erdgeschoss verbracht wurden, in Räume, die selbst für minder Wertvolles zu feucht sein würden, so bleibt doch immer noch die Hauptmasse von den am gefährlichsten belasteten Stellen zu entfernen. Man schleppt sie ratlos bald hier- bald dorthin. Angesichts dieser trostlosen Zustände, während welcher natürlich die Marciana geschlossen ist, weil sie kein Lokal mehr hat, haben der Präfekt und Bürgermeister ein Gesuch an den König gerichtet, den grossen Ecksaal der Sansovinobibliothek, jetzt Teil des Königspalastes, vorübergehend zur Aufnahme wenigstens der wertvollsten Bücher einräumen zu lassen. Man wartet täglich auf den allerhöchsten Entscheid. — Wie beklagenswert ist es doch, dass nun, wer weiss auf wie lange, der so wichtige Bücherschatz nicht benutzt werden kann! Dem Minister fehlt es nicht am besten Willen, aber auch ihm gelingt es nicht, der bureaukratischen Hydra alle Köpfe abzuschlagen.

Letzthin fand eine sehr wichtige Gemeinderatssitzung statt, in welcher 300000 Lire als Zuschuss von Seiten der Stadt einstimmig votiert wurden für die in Angriff genommenen Wiederherstellungen der Hauptbaudenkmale Venedigs, S. Giov. e Paolo, Frari, Procuratien u. s. w. (500000 wurden seiner Zeit schon ausgesetzt für den Markusglockenturm). Ausserdem handelte es sich in dieser Sitzung darum, ob der nun vollkommen eisenumklammerte Glockenturm der Kirche S. Stefano wirklich abgetragen werden solle, oder ob man, den Vorschlägen der beiden Architekten Antonelli und Casetti Folge gebend, die Verstärkungsarbeiten vornehmen lassen solle, um durch solche, wie die beiden tüchtigen Nichtvenetianer versprechen, den Turm zu erhalten. Mit 34 Stimmen für und 11 gegen wurde der Vorschlag angenommen und zu diesem Zwecke 56000 Lire dafür ausgesetzt. Der Bürgermeister, Conte Grimani, der aus Gewissenspflicht die Niederlegung des Turmes empfohlen hatte, sowie Baumeister Cadet enthielten sich der Abstimmung, um nicht die Verantwortung einer möglichen Katastrophe auf sich zu laden. — Grimani hat, da ihm besondere Gewalt in der Sache, auch gegen die Beschlüsse, zusteht, »sobald Lebensgefahr für die Bevölkerung in Betracht kommt«, die beiden Architekten hierher beordert. Zur Zeit sind sie hier, doch ist ihre letzte Entscheidung noch nicht veröffentlicht worden.

Zu erwähnen ist noch, dass eins der ehernen Pferde über dem Hauptportale von S. Marco nun auch restauriert wird, sowie das grosse Fenster hinter dem Viergespann.

Der tüchtige Erzgiesser Munaretti, der sich in den letzten Jahren durch vortrefflich gelungene Monumentalgussleistungen ausgezeichnet hat, ist von der Regierung mit Wiederherstellung der vier Bronzestatuen Sansovino's von der zertrümmerten Loggia betraut worden, sowie des prächtigen Gitters.

Markusbibliothek. Der Minister Nasi hat den gordischen Knoten durchhauen: er hat den lächerlichen Verschleppungen des Bibliothektransportes ein Ende gemacht, indem er einfach befahl, dass der Lichthof der Zecca mit Glas gedeckt und der Lesesaal der Bibliothek werde. So ist denn die ganze Frage gelöst und bleibt nur zu wünschen, dass die Arbeiten mit der nötigen Energie (?) betrieben werden.

Tintoretto's Paradies wird nun endlich herabgenommen. Man wollte die Restaurationsarbeit zwei hiesigen Bilderrestauratoren übergeben. Diese jedoch konnten sich nicht einigen in ihren Ansichten über das, was zu geschehen habe. So hat man den geschätzten Canevaghi in Milano ausersehen für diese schwierige Arbeit: Fütterung und Reinigung des Riesenbildes.

Venedig, Januar 1903. *A. WOLF.*

DIE NEUEN ERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE

sind in gewohnter Weise wieder im zweiten Corneliussaale vereinigt worden, ehe sie ihre Plätze in der Galerie erhalten. Die Ausstellung kann sich zwar mit der vorjährigen nicht ganz messen, die durch die wahrhaft fürstliche Schenkung der Königs'schen Erben ihr Gepräge erhalten hatte, weist aber manches wertvolle und selbst köstliche Stück auf. Nahm damals das Ausland einen breiten Raum in Anspruch, so herrscht diesmal die deutsche Kunst fast ausschliesslich. Den Reigen eröffnet der wackere Dresdner Vorromantiker in der Landschaftsmalerei *Kaspar David Friedrich* mit einer Meeresküste, deren fein verschmolzene graue und grüne Töne und zarte Mondscheinbeleuchtung den Künstler von einer vorteilhafteren Seite zeigen als der bisher ausgestellte Mondaufgang. Die ältere Berliner Schule hat durch die Erwerbung eines Architekturbildes aus Hildesheim von dem bisher noch nicht vertretenen *Hintze* einen erwünschten Zuwachs erfahren. Eine wahre Überraschung bringt ein aus dem Pächter'schen Nachlass stammendes Interieur von *Menzel.* Der durch das offene Fenster hereinströmende und über den Fussboden und die Möbel flutende Sonnenschein, die kühlen Reflexe auf der vom Winde gebauschten Gardine, die Spiegelung der gegenüberliegenden Wand in dem alten Mahagonispiegel, all das ist mit einer Frische, Breite und Sicherheit vor uns hingezaubert, dass wir zuerst meinen, vor einem ganz modernen Bilde zu stehen. Und doch trägt es die Jahreszahl 1845. So weit

war man also schon in Deutschland in der »bonne peinture«, als von Belgien her die koloristische Sintflut hereinbrach. Nicht ganz so ungetrübt ist der Genuss, vor den beiden Bildern, die aus dem Besitz der Witwe zweier um das deutsche Kunstleben hochverdienter Männer, des feinsinnigen Kunstfreundes und Schriftstellers Konrad Fiedler und des Generalmusikdirektors Hermann Levi, in die Galerie gelangt sind. Das Porträt der ehemaligen Eigentümerin von *Böcklin* erweckt wenigstens etwas widerstreitende Empfindungen. Der Körper ist schemenhaft, Hals und Hände scheinen von einem Anfänger herzurühren. Aber die Landschaft mit dem blühenden Obstbaum und den hellen Birkenstämmen, die Art, wie der schwarze Hut gegen den leicht bewölkten Frühlingshimmel gesetzt ist, und die Zusammenstellung der blauen und grünen Farben des Kleides ist so urböcklinisch, dass das Werk doch eine interessante Bereicherung unserer Böcklinsammlung darstellt. Bei *Feuerbach's* grossem Ricordo di Tivoli sind die Gestalten des Mandoline spielenden Jungen und seiner in die heroische Landschaft hinausschauenden kleinen Zuhörerin äusserst poetisch, als malerische Leistung aber ist das Bild doch nicht ganz unbedingt zu geniessen. Freudigst willkommen zu heissen ist die Erwerbung zweier kleiner Bilder von *Spitzweg,* »Der Herr Pfarrer« und »Dorfstrasse«. Die kecken roten und blauen Tupfen auf dem ersteren unterstützen in der reizendsten Weise die Drolligkeit des Motivs. Einen reichen Zuwachs hat die Frankfurter Schule erhalten durch eine farbig reizvolle Skizze »Schneewittchen und die Zwerge« von *Viktor Müller,* den man bisher in Berlin vergeblich suchte, eine zarte, an Hans Thoma erinnernde Taunuslandschaft mit Wiesen und Apfelbäumen von *Peter Burnitz* und vor allem ein ganz hervorragendes Herrenbildnis von *Wilhelm Trübner* aus dem Jahre 1876. In seiner ungemein vornehmen Zusammenstellung diskreter grüner und schwarzer Töne, aus denen die Fleischtöne, die weissen Manschetten und das rotbraune Leder des Hutes wirkungsvoll hervortreten, ist es keine günstige Nachbarschaft für die Freilichtbilder von *Dettmann* (Fischerkirchhof), *Hans Herrmann* (Fischerdorf) und *Otto H. Engel* (Friesische Mädchen), die daneben etwas grell und aufdringlich erscheinen. Das wertvollste von ihnen ist wohl das Dettmann'sche mit seiner feinen Regenstimmung und den orangegelben und blaulila Blumen. Eine schöne Beleuchtungsstudie ist *Friedrich Kallmorgen's* »An die Arbeit«, ein Fluss mit Booten im frühen Morgengrauen, mit dem sich blendendweisses elektrisches Licht und rotglühender Feuerschein mischen. *Robert Weise's* »Dame in Landschaft« ist in der flüchtigen Bewegung des Vorüberschreitens, in der Farbenzusammenstellung und auch in der grosszügigen Komposition sehr wirksam. Die Linie des braunroten Berges im Hintergrunde markiert sehr kräftig den Augenpunkt, beeinträchtigt aber etwas den Ausdruck des Gesichtes, das sie gewissermassen in zwei Teile schneidet.

Die Porträtsammlung der Nationalgalerie, die schon jetzt zum Teil für sich aufgestellt ist und wohl einmal ähnlich der Londoner National Portrait Gallery zu einem eigenen Institut ausgestaltet werden wird, ist um vier Werke vermehrt worden, von denen das Bildnis Friedrich Rückert's von der noch in Weimar lebenden Malerin *Bertha Froriep,* das einzige authentische aus seinem Alter, wohl das wertvollste ist. Das Gneistporträt von *Lepsius* leidet darunter, dass es nicht nach dem Leben, sondern nach Photographien gemalt worden ist, *Lenbach's* auf Bestellung des Staates gemalter Begas gehört nicht zu den Werken, die seinen Ruhm dauernd bewahren werden, und das Veitbildnis von *Eduard von Heuss* hat hauptsächlich historischen Wert.

Unter den Skulpturen nimmt *Wilhelm von Ruemann's* sitzendes Mädchen den ersten Rang ein. Mögen die Beine und der untere Teil des Rumpfes ein wenig konventionell und nüchtern sein, der Kopf, der Hals, der Ansatz des Rückens und der Brust machen mit ihrer unendlich zarten und doch ganz individuellen Durchbildung das Werk zu einem der allerbesten, die in Deutschland in den letzten Jahren entstanden sind. Ein Meisterwerk, zu dessen Erwerbung man die Leitung der Galerie nicht minder beglückwünschen kann, ist die männliche Bronzebüste des Belgiers *Lagae.* Wie hier in einem momentanen Ausdruck der ganze Charakter vollkommen erschöpft wird, das findet nur bei Rodin seinesgleichen. Wieviel lebendiger und künstlerischer wirkt die impressionistische Weise Lagae's — der übrigens zuweilen auch klassisch streng arbeitet — als die von Manier streifende Einzeldurchbildung des Italieners *Canonica,* dessen auf der letzten Berliner Kunstausstellung angekaufter Damenbüste deshalb durchaus nicht alles Verdienst abgesprochen werden soll. Erwähnt seien auch *Max Kruse's* Holzbüste einer alten Frau, *Hugo Lederer's,* von einem männlichen und einem weiblichen Centaur getragene bronzene Schale und *Nikolaus Friedrich's* Bronzefigur »Sandalenbinder«. — Von den Erwerbungen der Handzeichnungssammlung sind zwei Blätter von Leibl, fünf von Spitzweg, eins von Schnorr, zwei heroische Landschaften von Goethe's Freund Kniep und eine sehr duftige und zarte aquarellierte Bleistiftzeichnung von Paul Baum »Neapel« als besonders schön und charakteristisch ausgestellt worden. *G.*

DER STREIT UM DAS STUTTGARTER LUSTHAUS

Durch den Brand des Hoftheaters am 20/21. Januar vorigen Jahres sind die Reste des ehemaligen, von Herzog Ludwig von Württemberg in den Jahren 1586—93 erbauten grossen Lusthauses freigelegt worden, und sofort trat der Gedanke bei den Kunstfreunden auf, eine Wiederherstellung dieses vielbewunderten Gebäudes anzustreben. Nachdem bekannt worden war, dass sich ein Komitee, an dessen Spitze der Hofmarschall Ihrer K. Hoheit der Herzogin Eugen von Württemberg steht, gebildet hat und sich auch andere Vereine der Sache angenommen haben, bemächtigte sich die Lokalpresse der Angelegenheit und es entspann sich ein Kampf für oder gegen den Plan, der sich auch in auswärtigen Blättern fortgesponnen, dort aber zumeist in ungünstigem Sinne, das heisst gegen eine Wiederaufrichtung des Lusthauses sich ausgesprochen hat.

Dass eine Zeit, wo die Heidelberger Schlossfrage, der Streit in Meissen, der Kampf um die Hohekönigsburg u. s. w. die Gemüter in Aufregung brachte, nicht gerade günstig für einen neu auftauchenden grossen Restaurationsplan sein konnte, ist einleuchtend. Wer aber der Sache näher steht, wer die Geschichte der allmählichen Zerstörung des Lusthauses kennt, und den Wert des Gebäudes nicht allein als ein Denkmal der ausgebildeten deutschen Renaissance, sondern als den *alleinigen Vertreter* einer besonderen Gattung von Gebäuden dieser Zeit, der sogenannten Lusthäuser, zu schätzen weiss, wird dem Gedanken einer Erneuerung nicht feindselig gegenüber stehen.

Dazu kommt noch, dass wir durch die aufopfernde Thätigkeit eines jungen Architekten (Beisbarth) in der glücklichen Lage sind, die genauesten Aufnahmen des ganzen Gebäudes zu besitzen und was fast noch schwerwiegender ist, wir haben nahezu vollständig den plastischen Schmuck im Original erhalten, welcher teils beim Neubau des Hoftheaters in den Jahren 1845/46, teils bei einer späteren Bauveränderung herausgenommen wurde

und jetzt nach dem Abbruch der Theaterruine noch bedeutend vermehrt werden konnte. Thatsächlich standen noch die beiden hohen Längsmauern des Gebäudes mit einem Teil des Hauptgesimses, der Thür- und Fensteröffnungen aufrecht und gegen Nord steht noch die Freitreppe mit einem Teil des Überbaues und der Arkadengalerie; losgelöst von seiner mehr als hundertjährigen Einschachtelung.

Also darüber darf man sich nicht den geringsten Skrupel machen, dass man nicht im stande wäre, den Bau auf das genaueste zu rekonstruieren, selbst mit dem gleichen Material und an der gleichen Stelle. Aber noch ein weiterer Punkt kommt in Betracht, der für die Wiederaufrichtung spricht, das ist der nationale Standpunkt. Das Lusthaus, eine Schöpfung des Herzogs Ludwig, ist kein Nutzbau gewesen, sondern ein Lust- und Festhaus des Hofes und zugleich der Ahnensaal des württembergischen Fürstenhauses, die Ruhmeshalle und der Mittelpunkt des höfischen Lebens, ein Seitenstück zur vielbewunderten Wilhelma des Königs Wilhelm. Es ist ein Kunstwerk, lediglich gemacht zum Vergnügen des Betrachtens; die reine Kunstform ist hier zum Ausdruck gebracht worden in höchster Vollendung um ihrer selbst willen. Hier ist die Architektur zur freien Kunst erhoben, erlöst von jeder Fessel. Im Gegensatz zu fast allen Bauwerken der Vergangenheit und ganz besonders im Gegensatz zum Bauen der Jetztzeit erblicken wir darin einen Ausnahmefall.

Der Wiederaufbau darf daher nicht mit schablonenmässig theoretischen Aufstellungen über den Wert oder Unwert moderner Restaurationen verquickt werden. Die Freunde des Baues stehen auf einem idealen Standpunkt, sie wollen das Lusthaus wieder errichten als ein Nationaldenkmal, ohne einen besonderen praktischen Zweck damit zu verbinden. Das Lusthaus ist niemals aus dem Gedächtnis des Volkes entschwunden, es war bis 1750 noch vollständig intakt erhalten, und lebte in Beschreibungen und Abbildungen fort bis auf den heutigen Tag.

Warum sollen wir den hier vorliegenden überaus seltenen Fall nicht benutzen, um der Stadt ein Denkmal zurückzugeben, das einst ihr Stolz war, und das von nah und fern der Gegenstand allgemeiner Bewunderung und Anerkennung war.

Welch dankbare Aufgabe wäre es für einen gebildeten Architekten, sich in den Geist des alten Baumeisters zu vertiefen und selbstlos ein Kunstwerk zu schaffen, das vermöge seines Charakters und seiner Bestimmung als *einzig dastehend* auf dem ganzen Erdenrund zu betrachten ist! — *MAX BACH.*

NEKROLOGE

Aus Rom kommt die Nachricht von dem Tode des Bildhauers *Joseph von Kopf;* sein Lebensbild haben wir bei seinem fünfzigjährigen Romjubiläum in der Nummer vom 16. Oktober vorigen Jahres zur Darstellung gebracht und können uns deshalb jetzt auf diese Trauerkunde beschränken.

PERSONALIEN

Der Verwaltungsrat der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien hat an Stelle des im vorigen Jahre verstorbenen Geheimen Rates Leopold Freiherrn von Wieser den Regierungsrat Dr. *Eduard Leisching* zum Obmanne erwählt.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Gerard Thomas, ein wiederentdeckter Antwerpener Maler. Henri Hymans, der um die Geschichte der vlämischen Malerei hochverdiente Forscher berichtet im Bulletin de l'Académie roy. de Belgique 1902 von der künstlerischen Festlegung des bisher nur urkundlich bekannten Antwerpener Malers Gerard Thomas. Hymans verdankt die erste Anregung zu diesem Funde dem Direktor Lionel Cust in London, der ihn dort auf zwei bäuerliche Interieurs mit Figurenstaffage und mit der Signatur G. THOMAS aufmerksam machte. Die Bilder erinnern an die Weise des David Teniers d. j. und Ryckaert, ohne in ihrem unbestimmten Ausdruck den besseren Arbeiten dieser beiden Meister gleichzukommen. Vermutlich gehen andere unbezeichnete Bilder des Thomas unter klangvolleren Namen. Dass er aber im 18. Jahrhundert noch verhältnismässig hoch geschätzt war, ergiebt sich aus einem Amsterdamer Auktionsbericht von 1711, wo zwei Bilder von ihm mit Galerieansichten für 99 Gulden verkauft wurden. Hymans vermutet nun auch in dem anonymen Gemälde »Das Atelier des Apelles« im Museum des Haag und in einer »Kirmes« in einer Brüsseler Sammlung Arbeiten des Thomas und weist darauf hin, dass ein »Charlatan« im Museum zu Dijon zwar nicht signiert, aber bei der Schenkung 1876 dem Museum als ein Werk des Gerard Thomas bezeichnet worden ist. Die Malerei steht mit der Tradition im Einklang. Über die Lebensdaten des Thomas wird aus den Liggeren der Antwerpener Lukasgilde und durch die weiteren Nachforschungen Hymans' bekannt, dass er Antwerpener von Geburt, und Sohn des Peter Thomas, des Malers und Dekans der Gilde 1658—1659 war. Gerard wurde am 20. März 1663 getauft und kam 1680 zu Gottfried Maes in die Lehre, die sehr lange gedauert haben muss, da er erst 1688—1689 zum Meister gesprochen wird. Erst 1693 nahm er seine ersten Schüler an, 1695 und ein zweitesmal 1707 bekleidete er die Würde des Dekanen in der Gilde und die Kosten seines Begräbnisses werden 1720—1721 bezahlt.

DENKMÄLER

In der nächsten Zeit tritt das grosse **Kaiserin Elisabethdenkmal-Komitee** in Wien zu einer Sitzung zusammen, um ein besonderes Kunstkomitee zu wählen. Dies wird sich zu zwei Dritteln aus Künstlern und zu einem Drittel aus Sachverständigen zusammensetzen und im ganzen etwa dreissig Mitglieder zählen. Die einlaufenden Modelle werden im Frühjahre zur Ausstellung kommen und der Spruch der Jury dürfte Anfang April zu erwarten sein. Die ausgesetzten Preise betragen im ganzen 25000 Kronen.

Neue Marmorgruppen für den Berliner Tiergarten nach Vollendung der Siegesallee. Vom Ministerium für öffentliche Arbeiten ist eine Umgestaltung des grossen Sternes beschlossen worden. Den Künstlern sind als Aufgabe Jagd- und Tiermotive gestellt worden. An der Stelle, wo die Hofjägerallee mündet, sollen an beiden Seiten künstlerisch und architektonisch gebildete Marmorwandanlagen aufgestellt werden. Diese Werke sind dem Bildhauer R. Felderhoff übertragen. Geradeaus am südlichen Ende des Bellevueparkes soll ein Monumentalbrunnen errichtet werden, den Professor von Üchtritz ausführen wird. Der Brunnen soll das Motiv der Hubertussage behandeln. Zu beiden Seiten des Brunnens, an den Ecken der vom grossen Stern sich nach Nordwesten und Nordosten abzweigenden Alleen, sollen im Halbkreise herum vier auf breiten Postamenten zu errichtende weidmännische Marmorgruppen errichtet werden. Diese Arbeiten sind den Bildhauern Professor R. Begas, Professor M. Baumbach und dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider übertragen worden.

Das **Denkmal Viktor Emanuel's in Rom,** von dem wir schon mehrfach ausführlich berichteten, erfordert so grosse Anlagen, dass sein Ausbau nur langsam fortschreitet. Kürzlich hat das Ministerium der öffentlichen Arbeiten neue Verträge mit den Architekten und Steinlieferanten abgeschlossen. Den Portikus werden sechzig dorische kannelierte Säulen schmücken, von denen jede 15 Meter hoch ist.

Aus Venedig wird berichtet, dass die verschollene Tonskizze zu **Canova's Grabmal der Erzherzogin Maria Christina** in der Augustinerkirche in Wien vom Direktor Giulio Cantalamessa in einer Kammer der venetianischen Akademie zufällig wieder aufgefunden ist. Die Skizze ist nicht unversehrt, lässt sich aber leicht wieder ergänzen. Es sind einzelne Figuren und die Pyramide mit dem Medallion, von zwei Engeln umschwebt, Tizian's Bildnis darstellend, entdeckt worden. Jene Skizze des Grabmals war ursprünglich für ein Monument Tizian's entworfen. Die Kriegsereignisse verhinderten die Ausführung und als Canova den Auftrag erhielt, das Grabmal Maria Christina's auszuführen, blieb er dem ursprünglichen Entwurf getreu und brachte nur kleine Varianten an.

In Dresden werden seit kurzem die Vorarbeiten für das **Bismarckdenkmal** in der Seestrasse und Johannisallee begonnen. Das Denkmal soll in die Mitte der späteren Ringstrasse zu stehen kommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

In der **Städtischen Gemäldegalerie in Düsseldorf** sind nach umfangreichen Neuausstattungen die Neuerwerbungen an Gemälden und Skulpturen von 1902 zur Ausstellung gekommen. Es sind eine grössere Reihe Stiftungen »zur Erinnerung an die Ausstellung 1902«.

Im Leipziger Kunstgewerbemuseum wurde am 1. Februar eine bedeutende und höchst lehrreiche Ausstellung, die der **dekorativen Verwertung der Pflanze** gewidmet ist, eröffnet. Die Ausstellung zerfällt in drei Hauptgruppen: 1. Studien nach der Natur in den verschiedensten Techniken von dem prunkvollen Blumenstillleben in Ölmalerei bis zur bescheidenen Bleistiftskizze, 2. Stilisierte Pflanzenformen und 3. Angewandte Pflanzenformen in Webereien, Stickereien, Schnitzereien, Möbel, Schmuck und sonstigem Gerät. In den nächsten Tagen erscheint ein Katalog; einen ausführlichen Bericht und Abbildungen wird das »Kunstgewerbeblatt« bringen.

Das Germanische Museum an der **Harvard-Universität in New York** ist kürzlich in den interimistisch eingeräumten Sälen in der Hochschule von Cambridge dem Publikum zugänglich gemacht worden. Der Zweck ist, nach Mitteilung des Kurators, des Professors Kuno Francke, durch Gipsabgüsse und andere Arten der Reproduktion den äusseren Entwickelungsgang der germanischen Civilisation zu beleuchten. Vorläufig sind zahlreiche Photographien der Königlich preussischen Messbildanstalt und Modelle von hervorragenden Werken deutscher Kunst aus dem 4. bis 16. Jahrhundert aufgestellt. Das grösste vorhandene Objekt ist ein zwanzig Fuss langes hölzernes Modell des Ruderbootes im Kieler Museum. Von den sonstigen Ausstellungsgegenständen wären zu nennen: Fränkischer Krieger (Museum in Mainz, 7. Jahrhundert), die Bernwardsäule in Hildesheim und die Chorschranken der Michaelskirche daselbst (12. Jahrhundert), Statue des Kaisers Heinrich II. und der Kaiserin Kunigunde aus der Bamberger Kathedrale (13. Jahrhundert). Ferner verschiedene Grabdenkmäler von Peter Vischer, die Statue Kaiser Maximilian's in Innsbruck und die Renaissancethür vom Hirchvogelsaal in Nürnberg. Die feierliche Eröffnung des Museums wird erst erfolgen, wenn die Geschenke des deutschen Kaisers, der Schweizer Regierung und des Berliner Komitees eingetroffen sein werden, was noch im Laufe des Jahres zu erwarten steht.

WETTBEWERBE

Bei dem Preisausschreiben für ein in Barmen zu errichtendes Denkmal des verdienstvollen Pädagogen **F. W. Dörpfeld** ist der erste Preis und die Ausführung einem seiner Söhne zuerkannt worden. Der zweite Preis wurde dem Entwurfe von Paul Matzdorf zugesprochen.

VOM KUNSTMARKT

Bei der Versteigerung der **Henry G. Marquandsammlung** in New York hat den höchsten Preis, nämlich 121200 M., die auch in Deutschland allbekannte Vorlesung aus dem Homer von Alma Tadema erzielt. Darauf folgte im Preise Hoppner's Porträt von Missis Geyn 88800 M.; Romney, Die Dame mit dem Muff 62000 M.; Constable, Dedham Tal 54800 M ; Sir Alma Tadema, Amo te Ama Me 42400 M.; Frederic Leighton, Ein mythologisches Triptychon 64000 M.; Romney, Schüchternes Kind 31200 M.; Joshua Reynolds' Porträt Mrs. Stanhope 31600 M. Man hofft, dass der neue Besitzer das erstgenannte Gemälde von Alma Tadema, das als Leihgabe ein Hauptzugstück der Städtischen Galerie in New York war, im Museum vorläufig belassen wird.

VERMISCHTES

Die beiden kostbaren Bilder, die die **Berliner Gemäldegalerie** kürzlich erworben hat und über die wir schon berichtet haben, sind zur Aufstellung gelangt. Die Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes ist an der Ostwand des Eycksaales an Stelle des grossen Triptychons von Roger van der Weyden eingereiht, während die Anbetung von Martin Schongauer unter den Neuerwerbungen im Eingangsraume Platz gefunden hat. — Der Donatello-Putto, Cranach's Ruhe auf der Flucht, der Goes und der Schongauer — fürwahr! ein gesegnetes Jahr für die Berliner Galerie.

BERICHTIGUNG

Sehr geehrte Redaktion!

In Nr. 14 der »Kunstchronik«, in der Sie von der Aufstellung des Klinger'schen Beethoven im Städtischen Museum zu Leipzig berichten, haben Sie meiner Thätigkeit und Mitwirkung bei der Erwerbung des Kunstwerkes gedacht, die in der Form, wie Sie dieselbe gebracht haben, zum mindesten einer Einschränkung bedarf. Die Erwerbung des Werkes hat in der Hand eines durch die Initiative des Direktors des Städtischen Museums, Herrn Professor Dr. Schreiber, gebildeten Komitees gelegen, das sich aus hiesigen Kunstfreunden zusammengesetzt hat, dem selbstverständlich aber auch Herr Professor Schreiber angehört. In seiner amtlichen Stellung hat er von Anfang an thatkräftig bis auf den heutigen Tag die für unsere Stadt wichtige Sache gefördert und zu ihrer Verwirklichung wesentlich beigetragen. Ich muss um dieser Thatsache willen grossen Wert darauf legen, dass Sie von dieser Richtigstellung Ihren Lesern Kenntnis geben.

In grösster Hochachtung

Prof. Dr. Julius Vogel.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 17. 20. Februar

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

PARISER BRIEF

Bei Durand-Ruel hat Lisbeth Carrière-Devolve, die Tochter von Eugen Carrière, wieder eine Anzahl ihrer duftigen Blumenbilder ausgestellt. Die Eigenart dieser hervorragenden Blumenmalerin besteht darin, dass sie wie ihr Vater vor allen Dingen die dunstige Luft malt und dann erst die Formen der Dinge leicht andeutet. Sie erreicht auf diese Weise äusserst duftige und ansprechende Wirkungen, die jedenfalls poetischer und dem Wesen der Blumen besser angepasst sind, als die korrekte Wiedergabe der Blumenformen und -farben, wie sie sonst von den Blumenmalerinnen beliebt wird.

Die alljährlichen Ausstellungen in den Cercles der Rue Volney und der Rue Boissy-d'Anglas pflegen als Vorspiel der grossen Salons angesehen zu werden, indessen kommt ihnen so grosse Bedeutung doch nur sehr selten zu. Im Volney ist die Ausstellung seit einigen Tagen eröffnet, während Boissy-d'Anglas erst später seinen Salon arrangieren wird. Wie alljährlich sind die beliebtesten Porträtisten und sonstigen Salonmaler in der Rue Volney vertreten, aber es ist nichts Hervorragendes darunter. Bouguereau hat ein süsses kleines Bauernmädchen, das er »Am Meeresufer« nennt; Flameng ein Porträt der Schauspielerin Sorel, worin er die französische Trikolore, blau, weiss und rot in einer Weise im Hintergrund ausbreitet, die zu lebhaft und beinahe brutal für das hübsche Frauengesicht seines Modelles wirkt; Carolus-Duran ist mit zwei wirklich sehr schlechten Landschaften erschienen, eine davon erinnert an ein Bild Corot's, das uns jetzt in dem Saale Thomy-Thiery des Louvre zugänglich gemacht worden ist, aber diese Erinnerung beschränkt sich darauf, dass hier wie dort dunkle Baummassen auf einen lichten Himmel gebracht sind. Aber welch ein feiner, zarter, delikater, sinniger Poet ist Corot gegen diesen polternden, lärmenden und marktschreierischen Carolus-Duran! Nichts Schlimmeres konnte dem Präsidenten der Société nationale einfallen, als eine solche Einladung zum Vergleiche mit dem Meister von Ville d'Avray. Ganz brutal wirkt das weibliche Bildnis von Bonnat, der immer robust und muskulös mit den Farben arbeitet wie mit Mauersteinen und Kalk. Ferdinand Humbert's weibliche Bildnisse sind ganz hübsch und beinahe distinguiert, indessen entschädigt ihre geschickte und technische Mache kaum für ihre innerliche Leere und Hohlheit. Hübsch ist auch das Phantasiebildnis von Jules Lefebvre, das er »Helia« nennt: ein junges Mädchen in rotem Gewand auf blassgrünem Grunde, grosse Sonnenblumen im Haar. Robert-Fleury hat ein sehr hübsches junges Mädchen im Hauskleide dargestellt, der Stilllebenmaler Vollon bringt in seinem weiblichen Porträt die nämlichen Glanzlichter, die wir von seinen Kupferkesseln kennen, in die Haare seines Modells, und Toudouze hat ein helles und erfreuliches Frühlingsbild mit seiner blumenbeladenen hübschen Gärtnerin geschaffen.

Neben diesen Oberpriestern der Kunst seien genannt: Legoût-Gerard mit einigen hübschen Hafenbildern aus der Bretagne, Abel Truchet mit der alten Windmühle auf dem Montmartre im Schnee, Paul Albert Laurens mit seinen Ballspielerinnen, deren rote Gewänder mit dem gelben Sande und dem dunkelgrünen Walde angenehme Harmonien bilden, Henri Guinier mit einem weiblichen Studienkopfe und einem bretonischen Strandbilde, beides sehr ansprechende und aparte Arbeiten, und Paul Buffet, der ein ganz besonderes Rezept für seine durchsichtig grünen Abendhimmel gefunden hat. Die Skulptur, auf den grossen Ausstellungen die Stärke der französischen Kunst, ist in diesen kleinen Salons stets so erbärmlich vertreten, dass sie keine Erwähnung verdient. Zuckrige kleine Figürchen wechseln ab mit Büsten, die in ein Wachsfigurenkabinett zu gehören scheinen und von wirklicher Kunst ist hier nichts zu spüren.

Die schon seit längerer Zeit besprochene Sammlung Thomy-Thiery ist jetzt dem Publikum zugänglich gemacht worden.

Der Louvre hat wirklich Glück, mehr als irgend ein Museum der Welt. Seine Sammlungen sind im Grunde alle durch Zufall zusammengekommen und dieser Zufall hat es fertig gebracht, dass mit Florenz und Madrid keine Stadt der Welt so ausserordentliche Kunstschätze besitzt wie Paris. Was man anderswo mit Aufwand von Verständnis, Aufmerksamkeit und Geld erreichen möchte, fällt hier dem Museum ganz von selber in den Schoss. Als die schönen Zeiten der freien und fröhlichen Raubkriege vorbei waren, als man nicht mehr nach Herzenslust die

italienischen und spanischen Klöster, Kirchen und Paläste ausrauben konnte, verlegte sich der französische Staat nicht etwa auf den ehrlichen und teueren Einkauf, sondern er verliess sich auf die Freigebigkeit der Privatsammler, und diese Freigebigkeit hat die kühnsten Hoffnungen überschritten. Zwar haben die Sammlungen im Louvre dadurch ein buntscheckiges Aussehen erhalten, indem, wie es gerade der Zufall oder die Laune der Schenker brachte, ein vielleicht minderwertiger Künstler ganz vollständig vertreten ist, während ein anderer, viel bedeutenderer Mann ganz fehlt oder sich nur sehr schwach zeigt, aber diese Lücken scheinen doch nach und nach verschwinden zu sollen. Eine davon ist durch die Sammlung Thomy-Thiery in glänzender Weise ausgefüllt worden. Diese Sammlung macht nicht wie die überschwenglich gelobte Kollektion Dutuit den Eindruck einer Rumpelkammer der Kunst, sondern sie zeigt uns, dass ihr Besitzer wirklichen Geschmack, feines Verständnis und eine scharf ausgeprägte Eigenart besass. Privatsammler, die Tanagrafigürchen und Renaissancebronzen, Rembrandtstiche und Louis Quinze-Möbel, pompejanische Malereien und ägyptische Mumien, persische Fayencen und chinesische Schnitzereien sammeln, sind eigentlich nur Steckenpferdreiter, die mehr der Kuriosität als dem künstlerischen Genusse nachjagen. Eine solche Sammlung spiegelt kein fest gegründetes Bild ihres Besitzers wider, sondern erinnert uns an die bunt zusammengewürfelten Magazine der Antiquitätenhändler.

Bei Thomy-Thiery aber ist das nicht der Fall: er sammelt ausschliesslich Franzosen aus dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts und wählt sich auch hier unter Ausschluss der ganzen offiziellen und akademischen Kunst fast nur Leute aus dem Walde von Fontainebleau. In dieser Beschränkung aber zeigt sich der Sammler als Meister. Wer jetzt die bedeutendste Epoche der Malerei im 19. Jahrhundert studieren will, findet im Louvre alles beisammen und braucht nicht mehr in allen möglichen Privatsammlungen und Provinzmuseen Ergänzung der Louvrelücken aufzusuchen. Die grössten der grossen Landschaftsmaler von Barbizon sind hier mit den entzückendsten Perlen ihrer Kunst vertreten, gerade mit solchen Bildern, die wegen ihres geringen Umfanges von Museen ungern gekauft werden, die aber die Seele des Künstlers in ihrer herrlichen Nacktheit offenbaren, während er in grösseren Arbeiten oft gleichsam das Sonntagsgewand angelegt hat. Die Grossen sind alle da, aber ich glaube, keiner ist so herrlich vertreten wie Rousseau: von ihm sind vier berühmte und unvergleichliche Bilder da: das Dorf unter den breitästigen dunkellaubigen Bäumen, die lieblichen Ufer der Loire, die gewaltigen Eichen auf kleiner Anhöhe im freien Felde und der Frühling mit den lichten, schlanken Bäumen an dem Teiche, über den hinweg man weit, weit hinausschaut in die sonnenfrohe, lachend helle, grüne Au. Dazu gesellen sich dann wohl acht oder zehn köstliche kleine Arbeiten, eines wie das andere ein leuchtender Edelstein in dem Schmuckkästchen dieser Sammlung: die Ebene vor den Pyrenäen, der Ferge, der Teich, der Waldesrand und andere, deren jedes das Glück einer Privatsammlung ausmachen würde.

Von Corot sind ebenfalls zwölf oder mehr Bilder da, lauter vorzügliche Sachen, unter denen dem Beschauer die Wahl schwer wird. Zwei davon möchte ich als ganz besonders bezeichnende Meisterwerke des grossen Poeten hervorheben: der Teich mit den Bäumen und den beiden Kühen im Wasser, am Ufer eine Frau mit einem roten Häubchen, silbern vibrierende Luft, zitterndes Laub, die ganze Poesie der Natur auf die Leinwand hingebannt; und der Abend, wo sich die schwarzen Baummassen gespenstisch von dem leuchtend hellen Himmel abheben. Ich nenne nur diese beiden, aber alle anderen Bilder Corot's in dieser Sammlung sind wahre Kostbarkeiten, eine hinreissender und bezaubernder als die andere. Fast das nämliche lässt sich von den Daubignys sagen. Auf dem »der Sumpf« genannten Bilde sind die zarten Nüancen des Abendhimmels hingehaucht wie mit Feenfingern, zehn andere Bilder besingen den einschmeichelnden Reiz der stillen Flussufer und Sumpflandschaften. Ich erwähne noch »la Vanne«, wo sich das tiefe satte Grün der Bäume mit dem kräftigen Blau des Himmels zu einem starken Accord vereinigt. Auch für Dupré kann man sich nur wiederholen. Ein Sonnenuntergang am Sumpfe ist so delikat in seiner herrlichen Leuchtkraft, dass man vergebens nach Worten des Lobes sucht. Alle diese Leute waren eben Poeten, Poeten, die mit offenen Augen in die Natur hineinschauten, die voll und frei den würzigen Odem von Wiese, Wald und Feld einsogen, die das Geschaute und Empfundene verkündeten mit der Wahrheit und der Begeisterung echter Dichter. Vorzüglich vertreten ist auch Diaz. Seine Nymphen im Walde gehören sicher zu den feinsten, anmutigsten und poetischsten Erzeugnissen seiner etwas schwankenden Kunst. Decamps ist hier auf eine Weise vertreten, die fast einer Offenbarung gleichkommt. Ganz besonders mit Bezug auf seine ausgezeichneten Lichtstudien, Höfe, Intérieurs u. s. w., die in ihren überaus feinen und poetischen Wirkungen von Licht und Schatten bald an Pieter de Hooch, bald an die neueren Bail, Lhomond u. s. w. erinnern. Indessen ist er nicht nur mit diesen entzückenden, oft kaum handgrossen Bildchen vertreten: man lernt ihn in dieser Sammlung von allen Seiten seines Talentes kennen: es giebt da orientalische Scenen, Genrebilder, Hunde, Landschaften und Marinen. Millet hat keine bedeutende Nummer da, aber seine kleinen Bilder des Holzhackers, der Wäscherin, der Heumacher u. s. w. zeigt ihn so gut, wie er als Maler überhaupt gezeigt werden kann. Troyon ist ebenfalls sehr stark vertreten und hat hier einige seiner grossen und bekannten Bilder, die aber nicht seine besten sind. In zweien der hier befindlichen Arbeiten, in der Schafherde im Walde und in der Begegnung zwischen einer Schaf- und einer Kuhherde ebenfalls im Walde, lernt man ihn von seiner besten Seite kennen. Von Fromentin ist eine algerische Falkenjagd da, und dann sind hier noch drei Maler

vertreten, die nicht eigentlich hierher gehören: Delacroix mit einem halben Dutzend kleiner Skizzen, darunter Hamlet auf dem Friedhof, Ophelia im Flusse, Roger befreit Angelika, die Braut von Abydos, vier Tierbilder mit Löwen und Löwinnen, und zwei grösseren Gemälden, Medea und die Entführung Rebekka's; in diesem letzteren knallen und schmettern die leuchtenden Farbenfanfaren des grossen Koloristen in gleicher Pracht wie auf den Kreuzfahrern und auf dem Barrikadenbilde; Meissonier hat ein ungemein hartes und chromoähnliches Bild hier, Les Ordonnances, und ausserdem einige seiner ausgezeichneten Miniaturbildchen, wahre Kabinettstückchen wie der Leser, die drei Raucher, der Flötenspieler, der Dichter; Isabey endlich nimmt mit zehn oder zwölf grossen Kostümbildern, Prozessionen, Hoffesten u. s. w. vielleicht mehr Raum ein, als ihm trotz seiner unleugbaren koloristischen Begabung gebührt.

Ein letztes Bild endlich führt uns zu einem weiteren Glanzpunkt der Sammlung. Das Bild ist von Barye und stellt ein Löwenpaar vor der Höhle dar. Merkwürdig ist daran die an Daumier erinnernde plastische Malweise. Der weitere Glanzpunkt dieser Sammlung aber ist eine fast vollständige Kollektion der kleinen Tierbronzen von Barye. Hier kann man sehen, dass wir trotz Mène, Cain, Frémiet, Gardet, Peter und wie die neueren Tierbildner alle heissen, seit Barye keinen bemerkenswerten Fortschritt auf diesem Gebiete der Kunst gemacht haben: Barye ist noch immer der erste Tierbildhauer der Neuzeit, und es hat ganz den Anschein, als sollte er es bleiben. Auch in dieser Hinsicht hat die Sammlung Thomy-Thiery eine sehr fühlbare Lücke gefüllt, und alles in allem werden wir selten Gelegenheit haben, einem Museum zu einer neuen Erwerbung so rückhaltlos Glück zu wünschen wie in diesem Falle.

Die Sammlung ist ganz oben unter dem Dache und hinter den Sälen des Marinemuseums untergebracht. Das Licht ist hier ausgezeichnet, aber es ist sehr zu befürchten, dass im Sommer die hier herrschende grosse Hitze den Gemälden schaden wird. Hoffentlich wird in diesem Falle sofort eingeschritten werden, denn eine Beschädigung dieser Bilder wäre ein unersetzlicher Verlust für die französische und somit für die gesamte Kunst der Welt. Der Sammlung Thomy-Thiery hat man etwa hundert Bilder aus der nämlichen Zeit beigesellt, die sich bisher in den verschiedenen Sälen des Louvre und des Luxembourg verstreut befanden. Besonders zu loben ist diese Veränderung mit Bezug auf die beiden herrlichen Chintreuils, die Ankunft des Postwagens von de la Berge, das Tepidarium von Chassériau, die Doggen von Decamps, den Grenadier von Raffet, die Landschaften von Cabat, Flers und Michel, die bisher in dem vollständig finsteren Louvresaale hingen, wo sich das Begräbnis von Ornans Courbets immer noch befindet. Auch mehrere Courbets sind in den neuen Sälen untergebracht worden: das jugendliche Selbstbildnis, der Verwundete, die Rehe im Walde und das Bildnis Champfleury's; von Delacroix sind jetzt die türkischen Frauen in ihrem Gemache und das vorzügliche Selbstbildnis hier; von Fromentin die algerische Falkenjagd und die ägyptischen Frauen am Nil; von dem Soldatenmaler Bellangé die Revue unter dem Kaiserreich; von Meissonier eines seiner bekanntesten und besten, bisher im Luxembourg befindlichen Bilder »Solferino«, sodann das ausgezeichnete Bildnis von Frau Gerriot, eine gute patriotische Skizze, die Apotheose der Verteidigung von Paris 1870—71, ein Selbstbildnis, das Porträt des jüngeren Dumas und einige ebenfalls aus dem Luxembourg stammende Skizzen; von Chintreuil ausser den beiden erwähnten grossen Bildern drei ganz entzückende kleine Bildchen voll weltferner stiller Poesie; von Millet die Kirche von Greville; von Ricard das bekannte Selbstbildnis und ein weibliches Porträt; von Rousseau der schon früher im Louvre befindliche Waldessaum; von Henri Regnault das an Goya erinnernde kleine Bildnis der Gräfin von Barck in spanischem Kostüm; von Daumier das kleine Porträt Rousseau's und die balgenden Bauern mit dem Eseldieb; von Robert-Fleury das Colloquium von Poissy; von Gigoux zwei Porträts; die zwei italienischen Veduten von Corot, die schon seit vielen Jahren im Louvre sind; der schöne Daubigny mit dem Teiche am Hügel; die zwei grossen Duprés »Morgen« und »Abend« aus dem Luxembourg; die grosse holländische Marine von Isabey, ebenfalls aus dem Luxembourg, eines der farbenfrohesten Gemälde dieses Ziem vorausahnenden Künstlers; ferner noch Arbeiten von Paul Huet, den Orientmalern Tournemine und Belly, der weibliche Akt aus der Centenale der letzten Weltausstellung von Trutat und ein sehr hüsches Interieur von Adolf Felix Cals, worin dieser nicht nach Gebühr bekannte Maler den ganzen Israels vorausnimmt.

KARL EUGEN SCHMIDT.

BERLINER BRIEF

Der Name *Arthur Johnson* wird sicher einmal zu den besten gezählt werden, die unsere Kunstgeschichte nennt, wenn sein noch nicht dreissigjähriger Träger die glänzenden Erwartungen auch ferner rechtfertigt, die des Künstlers erste Sonderausstellung — bei *Keller & Reiner* — erweckt hat. Johnson ist von Geburt Amerikaner, doch hat er seine künstlerische Ausbildung von seinem achtzehnten Lebensjahre an in Deutschland, und zwar, von Reisen und selbständigen Studien abgesehen, an der hiesigen Kunstakademie genossen.

Seine Ausstellung beweist, dass er ein ebenso eminenter Zeichner, wie bedeutender Maler ist. Die Zeichnungen, Studienköpfe, Hände, Landschaften und von frischem sprudelnden Humor erfüllten figürlichen Darstellungen zeigen ein geradezu erstaunliches Können, eine Fähigkeit, ohne Missachtung des Kleinen immer den grossen Eindruck zu geben, die man nur bei unseren besten Meistern anzutreffen pflegt. — Die grossen Gemälde aber, die Johnson ausgestellt hat, sind von so wunderbarer Glut und dennoch so prächtiger Abgeklärtheit der Farbe, von einer solchen Tiefe der Empfindung und von einem solchen Schönheitsgefühl beseelt, sie geben die Pracht der Farben in der Natur unter der Wirkung des Sonnenlichtes so kraftvoll wieder, dass man sich mit reinster Freude und echtem Genuss in ihren Anblick versenken kann.

Nicht wie so viele der Unseren malt er Landschaften und fügt, berühmten Mustern nacheifernd, mehr oder minder

gut gemalte Akte hinein, die dann wie fremd und frierend in ihrer einsamen Schönheit darin stehen — nein, ihm gelingt es in der That, die Stimmung seiner Schilderungen durch ebenso schlicht wie lebensvoll, ebenso naturwahr wie zart und duftig gemalte Akte zu vertiefen. Sie gehören zu der Landschaft, in der sie stehen, sie scheinen dem Boden entsprossen, wie die buntfarbigen, in hundert Tönen schimmernden Blumen umher; Johnson *ist* ein Poet, er will nicht bloss einer sein.

»Sonnenkuss« ist wohl das herrlichste der fünf Gemälde: Eine Farbenharmonie von ebenso grosser Fülle wie Zartheit und Abrundung klingt aus dem ganz durchleuchteten Bilde; eine jugendliche weibliche Gestalt kniet, den schönen Kopf in seliger Verzückung zurückgeworfen, unbekleidet auf blumenübersäetem Grund. Durch die Äste der Bäume, durch deren Stämme man fern ein Wasser blinken sieht, fliessen die Strahlen der Sonne; sie tauchen den Kopf des Mädchens in eine Flut von Licht. — Ähnliche Vorwürfe behandeln die Gemälde »Sonnenrausch« und die mit jenem ersten um den Preis ringende »Landschaft«. In »Träumendes Wasser«, das den dunklen Spiegel eines Waldsees zeigt, auf dem eine Riesenblüte schwimmt, hat der Künstler den Gegenstand nicht ganz bezwungen. So schön auch die Malerei als solche ist — die schlummernde Nymphe, deren Gewand die Blätter jener Blüte vorläuschen soll, wirkt zu aufdringlich, so dass man nicht gleich die »Blüte« erkennt.

In »chant d'amour« endlich kommt wieder der frische Humor Johnson's zu Tage; es stellt am Ufer eines von einem Park umschlossenen Teiches einen schmachtend die Mandoline spielenden, verhungert und trübe dreinschauenden Ritter dar, dem seine schon reichlich angejahrte »Schöne« mit etwas spöttischem Lächeln lohnt. Ein dicker, stumpfsinnig blickender Page trägt die Schleppe ihres Gewandes. Sprudelnde Laune spricht aus dieser Schilderung, die übrigens an Farbenpracht mit den anderen wetteifert. —

Alles, was sonst noch bei Keller & Reiner zu sehen war, trat ganz zurück. Nur eine lebensvolle Tierstudie von *Heinrich Zügel*-München und ein paar formenstrenge, kräftig modellierte Bronzen von *Karl Hinterseher*-München verdienen noch Erwähnung.

Sehr erfreuliche Arbeiten enthält die jetzige Ausstellung im *»Künstlerhaus«*. Dort, im Hause des vielköpfigen »Vereins Berliner Künstler« haben sich nicht weniger als fünf kleinere hiesige Vereine ein Stelldichein gegeben, der »Märkische Künstlerbund«, die »Modernen Landschafter«, der Verein »Freie Kunst«, der »Künstlerwestklub« und die »Gesellschaft deutscher Aquarellisten«.

Otto Heinrich Engel bietet neben einigen trefflichen Darstellungen aus Friesland ein sehr gutes Kinderbildnis und eine scharf beobachtete, malerisch und koloristisch gleich fein wiedergegebene Volksscene »Kinderbegräbnis aus der Oberpfalz«. Das bedeutendste Bild der Ausstellung hat wohl *Karl Langhammer* mit seiner grosszügig erfassten und fast monumental geschilderten »Römischen Campagna« beigesteuert. Finster getürmte Wolkenmassen bedecken den weiten Himmel; nur im Vordergrunde ist das Land hier und da in Sonne getaucht — sonst weithin Dämmerung und Schatten. — Im Hintergrund zur Linken eine Ruine, gebrochene Säulen, dunkle Berge schliessen die Fernsicht. Mit ebenso grosser Einfachheit wie überzeugender Kraft hat der Maler die Grösse der schweigenden Einsamkeit geschildert, und es ist ihm gelungen, trotz des Riesenmasses der Leinewand ein abgerundetes, in sich geschlossenes Werk zu schaffen. —

Müller-Schönefeld hat eine farbig schöne, nur etwas *zu* ausgeglichene Arbeit in seinem unbetitelten Gemälde ausgestellt, das wohl als »Lebensfreude« zu bezeichnen ist. Die Gruppe der Tanzenden, die etwas frischere Töne zeigt, die Bogenschützen und die Landschaft, alles ist bis auf eine leichte Härte der Waldsilhouette trefflich gemalt, nur ein wenig lebhaftere, frischere, kühnere Farbengebung wäre dringend zu wünschen.

Philipp Franck's »Dorfstrasse«, »Kartoffelschälerinnen« und »Vor der Taufe« rufen ungeteilte Freude hervor. Sie sind von derselben Jugendlichkeit und Unmittelbarkeit der Erfassung und Schilderung des Lebens, die man an seiner »Geburtstagsfeier« bewundern konnte.

Von *Skarbina* sieht man ein sehr stimmungsvolles Nachtbild, von *Vorgang* eine so gross geschaute und wuchtig gemalte Landschaft mit Ochsengespannen, wie er sie seit Jahren nicht mehr geschaffen, von *Karl Ziegler* feintönige, dunkel gehaltene Porträts, von *Fritz Geyer*, *Hans Pigulla* und *Karl Kayser-Eichberg* gute, stimmungstiefe Landschaften, von *A. v. Brandis* koloristisch schöne Interieurs, von *Schlichting* ein sehr schönes sonniges, von durchsichtiger Luft erfülltes Seestück »Von der belgischen Küste«, von *F. Kallmorgen* eine seiner unübertrefflichen Schilderungen aus dem Hamburger Hafen und von *Ludwig Dettmann* eine grosse Landschaft »Nach dem Gewittersturm« mit meisterlich gemaltem Regenbogen.

Endlich sei die vortreffliche, überaus lebendige Wachsbüste des Malers Georg Ludwig Meyn von *Martin Schauss*, und *Meyn's* nicht minder ähnliches Bildnis des deutsch-österreichischen Schriftstellers Karl Pröll rühmend erwähnt, ein Gemälde, das zu den weitaus besten gehört, die dem Maler bisher gelungen. *PAUL WARNCKE.*

FLORENTINER BRIEF

Die hiesige Chronik hat ein paar Diebstähle zu melden. Um die Mitte des Januars wurde aus dem Oratorio dell' Annunziata zu Calenzano — zwischen Florenz und Prato — eine Robbiaskulptur gestohlen. Das Werk stellt, nach verschiedenen Mitteilungen in Zeitungen, Maria dar, am Kreuzesstamm, auf dem Schoss den Leichnam Christi haltend, den zwei heilige Frauen stützen. Ein Fruchtkranz umgiebt das Relief, das dem Luca della Robbia zugeschrieben wird (?). Bis jetzt fehlt jede Spur von dem Verbleib des Werkes. Und soeben wird gemeldet, dass in der Pieve von Limite bei Campi, im unteren Val d'Arno, ein Bild von Kunstwert und ein Ciborium gestohlen worden sind. Nähere Angaben fehlen. —

Vor bald einem Jahr ist eine Schrift erschienen, in der sich ein beachtenswerter Urkundenfund findet; da aber diese Gelegenheitsschrift[1]) nur in 150 Exemplaren, die zudem nicht in den Handel kamen, publiziert wurde, mag es erlaubt sein, mit ein paar Worten die für die Florentiner Kunstforschung interessanten Ergebnisse mitzuteilen. In dem Archiv der Innocenti hat Gaetano Bruscoli die auf die Entstehung des grossen Altarwerkes von Ghirlandaio bezüglichen Dokumente aufgefunden. Der Kontrakt, in welchem sich Ghirlandaio verpflichtete, das Bild eigenhändig — tutto di sua mano — zu malen, trägt das Datum des 23. Oktober 1485. Die Ablieferungsfrist wurde auf dreissig Monate festgesetzt; doch scheint es, dass dieser ungewöhnlich lange Termin, in dem wir gewiss ein Zeichen für die Vielbeschäftigtheit des berühmten Künstlers erblicken dürfen, nicht genau innegehalten wurde. Wenigstens ist die Zahlung erst unter dem 31. Dezember 1488 vermerkt.

Merkwürdiger aber, als diese Funde, die, an sich gewiss wertvoll, doch nur Bekanntes ergänzen, wichtiger auch

1) Per le nozze Canevaro-Ridolfi. XXIII. April 1902.

als die Thatsache, dass Antonio da San Gallo den Auftrag erhielt für Rahmen, Tabernakel und Leuchter, aber Giuliano dafür bezahlt ward, ist die Mitteilung eines bisher unbekannten Künstlernamens, womit eine schon nicht mehr unerkannte Persönlichkeit ihre richtige Etikette erhält. Am 30. Juli 1488 nämlich überträgt der Prior des Hospitals dem Maler Bartolomeo di Giovanni die Predella des Altarbildes, und um jeden Zweifel zu beheben, werden die vielen Gegenstände, die zur Darstellung gelangen sollen, einer nach dem anderen benannt, und damit schlagend dargethan, dass es sich um die in der kleinen Innocentigalerie bewahrten Stücke handelt.

Der Maler dieser kleinen Tafeln hat aber schon mehr als einen Kunsthistoriker beschäftigt. Vor Jahren schon hatte es Ulmann versucht[1]), das Werk dieses Gehilfen zusammenzustellen, dessen Art er zuerst im Hintergrund des grossen Anbetungsbildes kennen gelernt hatte: gewiss hatte er da recht gesehen, und man sieht aus diesem Beispiel einmal mehr, wie solche Bedingung der Eigenhändigkeit nicht eingehalten wurde. In den Florentiner Sammlungen, in Rom, in verschiedenen italienischen Kirchen und Galerien, wie in englischen Sammlungen hat Ulmann Werke des Meisters gefunden; seiner Liste lassen sich noch andere charakteristische, echte Arbeiten des Meisters anfügen. Hatte er die Charakteristika dieses Werkstattgenossen Ghirlandaio's zuerst richtig erfasst; so war der Name, den er vorschlug, Davide Ghirlandaio, falsch gegriffen. Das wissen wir nun, dank den Forschungen Bruscoli's. Über das Werk des Künstlers steht aber binnen kurzem ein ausführlicher Artikel zu erwarten. *G. Gr.*

PERSONALIEN

Bei der **Ordenverteilung** S. M. des Königs von Italien an ausländische Künstler, die für die Organisation der Turiner Ausstellung thätig waren, sind folgende deutsche Künstler mit hohen Auszeichnungen bedacht worden: H. E. von Berlepsch-Valendas in Planegg bei München und Professor Friedrich Ritter von Thiersch, München, mit dem Kommandeurkreuz der Krone von Italien; Architekt Alb. Hoffmann in Berlin, Architekt Professor Bruno Möhring in Berlin, Professor Gross in Dresden, Professor Krüger in Stuttgart-München sämtlich mit dem Ritterkreuz desselben Ordens.

Über die Bestattung des Bildhauers J. von Kopf wird aus Rom vom 5. Februar gemeldet: Auf dem protestantischen Friedhofe des Monte Testaccio wurde die Asche des Bildhauers Joseph von Kopf feierlich beigesetzt. Der Feier wohnten ausser der Familie des Verstorbenen der preussische Gesandte beim Vatikan Freiherr von Rotenhan mit dem Personal der Gesandtschaft, die Mitglieder der deutschen Botschaft, ferner Vertreter der hiesigen deutschen, italienischen und fremden Künstlerschaft sowie der deutschen Kolonie bei. Namens der Akademie San Luca sprach Signor Bompiani, im Namen des deutschen Künstlervereins Professor Gerhardt.

Der **Kunstmaler und Innenarchitekt Richard Riemerschmid** erhielt vom Bayrischen Gewerbemuseum den Auftrag, den kunstgewerblichen Meisterkurs, der in der Zeit vom 2. März bis 4. April in Nürnberg stattfindet, zu leiten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Unter den **Neuerwerbungen des Louvre** ist gegenwärtig ein sehr interessantes Marmorrelief der italienischen Renaissance aus dem Nachlasse des Sammlers Rattier ausgestellt. Es zeigt die Büste eines Kriegers im Profil, in reicher Rüstung und mit einem Schild, der die Inschrift P. Scipioni trägt. Nach Vasari hat Andreas Verrocchio für den König Mathias Corvinus zwei Bronzereliefs, den Alexander und den Darius darstellend, ausgeführt, die in Ungarn vorschollen sind. W. Bode nimmt an, dass der Scipio eine dritte derartige Arbeit war.

Die in der **deutschen Abteilung der Turiner Ausstellung** abgeschlossenen Verkäufe ergaben folgendes Resultat: Verkauft wurden elf vollständige Zimmereinrichtungen 56438 Lire; einzelne Möbel (deren nur sehr wenig ausgestellt waren) 2225 Lire; Metallarbeiten 22000 Lire; keramische Arbeiten 2752 Lire; Glasfenster und Bilder 3100 Lire; Gerahmte Zeichnungen und Bilder 1100 Lire; Uhren 4700 Lire; Gold- und Silberarbeiten, Schmucksachen 2900 Lire; diverse andere Gegenstände 5360 Lire, in Summa 100575 Lire. Das Verkaufsresultat, obwohl es keine sehr hohe Ziffer aufweist, muss aber immerhin, zieht man einen Vergleich mit der Pariser Weltausstellung, als günstig bezeichnet werden.

Im Kunstsalon Ernst Arnold, Dresden, Wilsdrufferstr. 1, ist eine **Sonderausstellung von Frauenbildnissen** veranstaltet, die mit den Arbeiten jüngerer Künstler solche von *Leibl, Trübner, Böcklin, Liebermann* u. s. w. umfasst. Ausserdem sind zum Vergleich und zur weiteren Ergänzung Frauenbildnisse der Japaner in farbigen Originalholzschnitten zu sehen und ist deren Entwickelung vom Jahre 1700 bis 1850 vortrefflich veranschaulicht. — Im weissen Kabinett ist der Pariser *Fantin Latour* mit 34 Originallithographien vertreten, unter anderem mit den berühmten Blättern: Rheingold, Siegfried, Tannhäuser, Parsifal, Holländer, Lohengrin, ferner mit der Widmung an Robert Schumann, an Berlioz und an Victor Hugo.

Unter den **kleineren Ausstellungen in Berlin** nehmen augenblicklich die folgenden das Interesse in Anspruch: im Kunstsalon von Keller & Reiner ist eine umfassende Ausstellung von Arbeiten Hans Thoma's eröffnet, die einen Überblick über das Schaffen des Meisters seit 30 Jahren gewährt. Neben den Bildern sieht man eine grosse Zahl von Steindrucken, Radierungen u. s. w. In dem Schauhause der Möbelfabrik A. S. Ball ist eine Nachlassausstellung des verstorbenen Professors Otto Eckmann seit kurzem dem Publikum zugänglich gemacht. Alle ausgestellten Möbel sind von Eckmann selbst geschaffen und stammen aus des Meisters Häuslichkeit. Man sieht die Hauptteile eines Speisesaales, eines Schlafzimmers, eines Salons, einer Bibliothek und einer Arbeitsstube. Dazu eine Reihe von Gemälden, zum Teil aus seiner Münchner Zeit. Die Vorzüge der Kunst Eckmann's kann man gerade bei diesen Möbeln gut beobachten. Alle Formen sind neu und eigenartig, die Profile angenehm, die einzelnen Möbel in ihren Details vernünftig und praktisch für den Gebrauch. Wahre Prachtstücke sind der runde Speisetisch, der Toilette- und der Garderobeschrank. — Ferner ist im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus eine Generalausstellung für künstlerische Buchausstattung der Neuzeit eröffnet worden, die auserordentlich viel Interessantes über die deutschen, französischen und englischen Bestrebungen auf diesem Gebiete zeigt.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

»**Entdeckung eines Raffael**« heisst der Titel einer kleinen, vornehm ausgestatteten Broschüre, die soeben in Saint Etienne in Frankreich erschienen ist. Besitzerin des Schatzes und Verfasserin der Arbeit ist Mme. Bènoïse Blanc; ein Gutachten von M. Henry Hamel, expert judi-

1) Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XVII (1896) S. 58ff.

ciaire près les tribunaux de Paris, welcher die Echtheit des Gemäldes als Raffael bezeugt, ist dem Text beigegeben worden. Es lässt sich nicht behaupten, dass der Titel der Publikation geschickt gewählt sei, er weckt mehr Zweifel als Zutrauen, aber trotzdem verdient die Veröffentlichung alle Beachtung. Es handelt sich wahrscheinlich um eine alte gute Kopie nach dem Festmahl der Götter in Raffael's berühmtem Cyklus in der Farnesina. Das Gemälde ist 2,20 Meter lang, 0,88 Meter breit in Öl auf Leinewand gemalt und erfreut sich, wie es scheint, der besten Erhaltung. Das Original der Farnesina ist gleichzeitig abgebildet worden, und es ist überraschend zu sehen, wie viel angenehmer der Eindruck des Ölbildes ist als der des arg zerstörten Freskogemäldes. Es vergegenwärtigt uns in der That viel deutlicher als das Original den ursprünglichen Liebreiz des Göttermahles, von dem wir überdies bis heute noch nicht einmal eine gute photographische Aufnahme besitzen. Man wird aber darum das Ölgemälde in Saint Etienne ebensowenig ohne weiteres dem Raffael selbst zuschreiben dürfen wie etwa die schöne alte Kopie von Raffael's Galathea in der Accademia di San Luca in Rom, welche sich heute gleichfalls dem Auge viel anmutiger darstellt als das Original. Vielleicht sind beide Arbeiten von derselben Hand; jedenfalls aber bedeutet die Veröffentlichung des schönen Bildes, welches auch Passavant nicht gekannt hat, einen dankenswerten Beitrag zu unserer Kenntnis von Raffael's Fresken in der Farnesina.

E. St.

ARCHÄOLOGISCHES

Von der österreichischen archäologischen Thätigkeit. Die Österreicher sind erst spät in den archäologischen Weltwettbewerb mit eingetreten. Aber sie haben in den letzten Jahren in Ephesus sofort grossartige Erfolge erzielt; die in der Rotunde aufgestellten Funde aus der grossen kleinasiatischen Handels- und Artemisstadt bilden jetzt eine allererste Sehenswürdigkeit Wiens. Dabei haben die lokalen Forschungen und Ausgrabungen in den österreichischen Provinzen, in die die römische Kultur und Herrschaft früh eindrang und wo sie lange gedauert hatte, stets eine treffliche wissenschaftliche Publikationsthätigkeit im Gefolge gehabt; nachdem seit fünf Jahren die »Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien«, das unter Otto Benndorf's ausgezeichneter Leitung steht, die früheren »archäologisch-epigraphischen Mitteilungen« ersetzen, tritt die österreichische archäologische Thätigkeit auch äusserlich in die erste Linie: was Inhalt, Einteilung und Ausstattung betrifft, rangieren die »Jahreshefte« neben dem deutschen archäologischen Jahrbuch, der Revue des études grecques, der Revue archéologique, dem Journal of Hellenic studies, dem American Journal of Archaeology durchaus ebenbürtig; was Ausstattung allein angeht, vielleicht an erster Stelle. — Auch das im Dezember erschienene zweite Jahresheft pro 1902 bringt wieder eine Anzahl interessanter und wichtiger Abhandlungen und Mitteilungen: Hartwig schreibt über die in den Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses befindliche Bronzestatuette eines Hoplitodromen (Waffenläufers), Benndorf über »Antike Baumodelle«; Reichel's, des frühverstorbenen Schilderers der homerischen Bewaffnung, Ansicht über die »Lade Jahve's« als eines tragbaren kistenartigen Thronsessels werde wiederholt. In dem Beiblatt giebt R. Heberdey einen vorläufigen Bericht über die Ausgrabungen von Ephesus; die siebenbürgische, istrische und norische Lokalforschung kommt mit epigraphischen und archäologischen Mitteilungen zu Worte, und von höchstem Interesse sind »Beiträge zur Kunstgeschichte«, die der Krakauer Byzantinist Leo Sternbach aus Konstantinos Manasses (12. Jahrhundert) giebt. Er stellt »Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte« aus der Chronik des Manasses zusammen, wiederholt einen schon früher publizierten Text, den er richtig für die Beschreibung eines Mosaiks, das eine Allegorie der Erde und ihrer Erzeugnisse darstellt, erklärt, und publiziert eine bis jetzt unedierte Ekphrasis, das heisst die rhetorisch ausgeschmückte Schilderung eines Marmorwerkes, Odysseus und seine Gefährten und Polyphem. Sternbach liest unter anderem aus dem ersten Text heraus, dass zu Manasses' Zeiten die berühmte eherne Kuh des Myron noch in Konstantinopel aufgestellt war. Ferner ist darin ein sitzender nachdenklicher Herakles erwähnt, den Furtwängler gerade jetzt in einer byzantinischen Nachbildung als ein bis jetzt unbekanntes Werk publizieren wird. — Wir wollen diesen kurzen Bericht über die österreichische archäologische Thätigkeit nicht schliessen, ohne noch Friedrich Hauser's (Rom) im Hauptteil der »Jahreshefte« ausgesprochene Vermutung mitzuteilen, dass der Wiener Apoxyomenos, die herrliche in Ephesus gefundene und jetzt in der Rotunde befindliche Bronzestatue des sich abschabenden Athleten, ein Werk des Daidalos, des Sohnes des Patrokles und Enkel des Polyklet, sein mag. Eine Inschrift bezeugt ein Werk des Daidalos für diese Stadt, Plinius erwähnt zwei »pueros destringentes se« als treffliche Werke des Daidalos: so könnte, da in dieser Zeit Stilverschiedenheiten die attische und argivische Schule nicht mehr so streng schieden, die bis jetzt als ein attisches Werk des 5. jahrhunderts angesehene Wiener Bronze ein Originalwerk des Daidalos (393—363 v. Chr.) sein. *M.*

WETTBEWERBE

Von einem Kunstfreunde ist zur **Hebung der Freskomalerei** eine Stiftung errichtet worden, deren jährliche Zinsen rund 3000 Mark betragen und deren Vergebung für dieses Jahr der Königlich Sächsischen Akademie der bildenden Künste in Dresden obliegt. Kunstfreunde, die im Königreich Sachsen oder in den Thüringer Herzogtümern oder in dem Herzogtum Anhalt und Braunschweig oder in den Fürstentümern Reuss einen Raum besitzen, den sie durch Freskomalerei geschmückt haben möchten und die zugleich gewillt und in der Lage sind, etwa bei grösserer Ausdehnung der Arbeit aus eigenen Mitteln einen Geldbetrag beizusteuern, werden aufgefordert, sich bis Sonnabend den 28. Februar dieses Jahres bei dem akademischen Rate der Königlich Sächsischen Akademie der bildenden Künste in Dresden schriftlich zu melden. Die näheren Bestimmungen können auf der Königlichen Amtshauptmannschaft Ölsnitz eingesehen werden.

In der zweiten Konkurrenz um ein monumentales Denkmal für den Dichter **Vörösmarty in Budapest** sind nunmehr von den fünf zum engeren Wettbewerb aufgeforderten Bildhauern Ed. Kalós, Nic. Ligeti, Jos. Róna, Ed. Telcs und Stefan Tóth neun Modelle zur Begutachtung abgeliefert worden. Bei sämtlichen Entwürfen ist eine Verbindung der Figurenplastik mit Architektur oder Gartenanlagen in Aussicht genommen.

VOM KUNSTMARKT

Die Totalsumme der **Versteigerung der Sammlung Marquand** beträgt über 3500000 Francs und soll damit 40% über die Anschaffungskosten ergeben haben. Auch die Preise für kunstgewerbliche Antiquitäten erreichten bei der lebhaften Konkurrenz amerikanischer und Pariser Sammler oder deren Vertreter eine ungewöhnliche Höhe. So wurde eine ovale Limogesplatte, die für 12500 Francs von Marquand erworben war, für 25000 Francs und ein gotisches kupfervergoldetes Kreuz, das mit 1500 Francs

bezahlt worden war, für 6750 Francs verkauft. Ferner brachte ein mittelalterliches Kästchen mit Elfenbeinfiguren 7000 Francs; eine Terrakotta von Luca della Robbia »Maria mit Kind« 43000 Francs; ein Altärchen aus 22 Limogesplatten zusammengesetzt 130000 Francs; eine alte Tapisserie 105500 Francs; eine Gobelinfolge (Louis XV.) 75000 Francs; ein persischer Teppich des 16. Jahrhunderts 190000 Francs. Die New Yorker Presse verkündet stolz, die Marquand-Auktion beweise, dass New York »eines der grossen Kunstzentren der Welt sei«, aber sicher beweist sie nur, dass nicht alle amerikanischen Sammler Phantasiepreise zahlten.

Im **Kunstauktionshaus von R. Lepke** in Berlin wird am 3. März und folgende Tage die *Galerie Friedmann* (Hamburg) versteigert. Ein illustrierter Katalog giebt einen Überblick über die meist moderne Genre- und Tierbilder umfassende Sammlung. Unter den Abbildungen fielen mir besonders auf: Ein Stier von Rosa Bonheur, voll signiert, aber etwas rauh und skizzenhaft; von Campriani »Italienischer Hirt« mit Schafen und Ziegen in üppiger italienischer Sommerlandschaft; von Wilhelm Diez »Marketenderin«, offenbar ein Hauptstück der Sammlung wie die »Rekognoszierenden polnischen Reiter« von J. von Brandt; ferner die Schneelandschaft von L. Munthe und die Seebilder von Fr. Herpel, G. Schönleber und Felix Ziem.

Das grosse Ereignis auf dem Pariser Kunstmarkt ist in diesen Tagen die zweite Vente der Kollektion Hayashi, die im Hôtel Drouot vom 16. bis 21. Februar stattfindet. Dieser zweite Verkauf umfasst japanische resp. chinesische Skulpturen, Keramiken, Eisenarbeiten, Netsukés, Sakralstickereien und Kakemonos. Ein splendider Katalog mit 25 Heliogravüren ist für 12 Mark im Buchhandel zu haben und verdient Beachtung wegen der wissenschaftlichen Bearbeitung dieser erlesenen Kunstwerke. Er enthält auch Markentafeln und ein Künstlerverzeichnis.

Prozess wegen Export von Kunstwerken. Vorige Woche fand in Rom der Prozess gegen den Fürsten Luigi Sacchetti Barberini statt, der sich gegen die Lex Pacca vergangen haben sollte. Mit dem Fürsten war eine Anzahl von Antiquitätenhändlern angeklagt. Der Fürst gab zu, im Jahre 1899 eine persische Vase und ein elfenbeinernes Triptychon für 50000 Lire, an die Antiquare Janello und im Jahre 1900 ein anderes elfenbeinernes Kunstwerk für 20000 Lire an die Delle Fratta verkauft zu haben. Diese Kunstwerke sind dann weiter verkauft und über Florenz nach Paris gegangen. Da aber die Lex Pacca durch das neue einheitliche Gesetz über den Schutz von Kunstwerken vom 12. Juni 1902 ersetzt ist und der Fürst nicht gegen dieses Gesetz verstossen hat, musste das Gericht zu einem Freispruche des Fürsten und der Kunsthändler kommen.

VERMISCHTES

Die **Delegierten des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine** traten am 3. Februar im Münchner Kunstgewerbehause zu einer ausserordentlichen Sitzung zusammen, um über die Beteiligung an der Weltausstellung in St. Louis 1904 schlüssig zu werden. Als Vertreter der Königlich bayrischen Staatsregierung fungierte Herr Ministerialrat Rauck, als Vertreter des Deutschen Reiches der Reichskommissar für die Weltausstellung Geheimrat Lewald. Letzterer verbreitete sich in einem ausführlichen Referate über das ganze Ausstellungsprogramm und die besonderen lokalen und kommerziellen Verhältnisse und entwickelte die Gründe, die für eine möglichst geschlossene und imposante Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes massgebend seien. Darauf sprach Herr Professor und Architekt Möhring über die nähere Einteilung der Ausstellungsräumlichkeiten, insbesondere der Deutschland zugewiesenen. Bei der sich anschliessenden, ausgedehnten Diskussion kam eine gewisse Ausstellungsmüdigkeit zum deutlichen Ausdruck und die Befürchtung, dass die geplante Ausstellung in München 1904 durch die Beteiligung an der zu St. Louis beeinträchtigt werden würde. Aber in Hinblick auf die nationalen Interessen, die bei der Ausstellung in St. Louis in Frage stehen, kam man zu folgender Resolution: »Die ausserordentliche Delegiertenversammlung des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine spricht die Überzeugung aus, dass die würdige Beteiligung des deutschen Kunstgewerbes an der Weltausstellung St. Louis angestrebt werden muss. Sie hält es jedoch für erforderlich, dass die zu gewährenden Subventionen dem einzelnen Aussteller die Teilnahme möglichst erleichtern.«

Als Gegner **des Projektes zum Wiederaufbau des Stuttgarter Lusthauses** haben sich öffentlich erklärt: die Architekten Professor Th. Fischer, Oberbaurat Dollinger, Baurat Eisenlohr, Baurat Lambert, Baurat Frey, der Bildhauer Professor Donndorf, der Maler Professor Graf Kalckreuth, Professor Grethe, Professor Otto Reiniger, Professor K. von Häberlin, Professor Krüger, die auswärtigen Kunstgelehrten Professor Dr. Lange in Tübingen, Professor Dr. Muther in Breslau, Dr. Max Osborn in Berlin und andere mehr.

Der unentgeltliche Zutritt zu den **staatlichen italienischen Kunststätten** ist bekanntlich für Künstler nur auf Grund akademischer Urkunden zu erreichen, und um auch Künstlerinnen dieser Vergünstigung teilhaftig werden zu lassen, hat der preussische Kultusminister bestimmt, dass Damen, die Künstlerinnen sind, das Attest hierüber nach denselben Grundsätzen auszustellen ist, die hinsichtlich der Künstler bereits früher festgesetzt worden sind.

Münzenfreunde seien auf die neuen herzoglich Meiningschen Fünf- und Zweimarkstücke vom Jahre 1901 aufmerksam gemacht, deren Kopfseite nach dem Modell von Professor Ad. Hildebrand in einem weichen, echt künstlerischen Medaillenstil ausgeführt ist. Mit diesen herrlichen Münzen ist ein musterhaftes Vorbild für die längst ersehnte künstlerische Prägung deutschen Geldes geboten.

Der durch seine feinen Vignetten und Federzeichnungen bekannte Maler **Fidus-Höppner** hat kürzlich einem kleinen Kreise von Kunstfreunden in Berlin Entwürfe seiner modernen Tempelkunst zugänglich gemacht. Von der tiefsinnigen Symbolik und der phantasievollen Mystik dieser Arbeiten erhält man eine Ahnung, wenn man vernimmt, dass es sich bei diesen Tempeln nicht um Gebetshäuser, sondern um Stätten für eine neue Kultur und um organische Sinnbilder eines durchgeführten Gedankens handelt. Der grösste der vorgeführten Tempel heisst »Der Tempel der Erde«. Es ist ein grosses würfelförmiges Gebäude und zerfällt im Inneren in Räume für Frauen und solche für Männer. Zuerst betritt man den »Saal des Ehrgeizes« mit gelbgrünem Licht, darauf folgt der blaugrüne »Saal der Liebe«, der in die »Halle der Ergebung« mündet. In der anderen Hälfte, die für die Frauen bestimmt ist, beginnt die Reihe mit dem orangegelben »Saal der Lust«, darauf folgt die rote »Halle der Gefühle«, dann der violette »Saal der Schönheit«. In der blauen »Halle der Ergebenheit« schliessen sich beide Seiten zusammen. Dann folgt noch ein Heiligtum, zu dem man nur durch die »Halle des Schweigens« gelangt. Unter den Entwürfen giebt es auch noch einen »Tempel des Lucifer«, »Tempel der Freya«, einen »Weissen Tempel« und ähnliche phantasievolle Künstlerträume.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 18. 6. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

MÜNCHNER BRIEF

(Emil Lugo — Alfred Kubin — Karl Bauer — Segantini)

Es sind die Tage der Verkleidung und des Tanzes, wo der Carrus navalis dem stürmenden feuchten Frühling entgegenjagt. Lauter als in anderen Städten Deutschlands — vom grauen Köln, vom satten Mainz vielleicht abgesehen — drängt sich in München der blechern bunte Lärm an das Ohr. Nun stimmt nichts den Menschen betrachtsamer, als dem wirbelnd aufgärenden Feste als Nichttänzer von einer Saalecke aus zuzusehen. So mögen die, denen diese Blätter in die Hand kommen, sich damit abfinden, dass aus dem Werk von vier Künstlern, die untereinander sehr ungleich in den letzten Wochen hier die Erörterung reizten, Weltanschauungen mir entgegen traten.

Ein Pantheist, ein Verehrer des tröstenden Kleinlebens in der nimmermüden Natur war der vom Bodensee stammende, nach zweiundsechzigjähriger Erscheinung uns in München verstorbene Emil Lugo, der einen im ganzen Leben herangereiften Schatz von Zeichnungen, Aquarellen und Steindrucken dem Kupferstichkabinett hinterliess. Der alte Joseph Anton Koch, Preller und Schwind, Neureuther müssen vor seinem Auge gestanden haben. »Der letzte Romantiker« so rief mir ein Freund. Dem Sechzehnjährigen gelang eine eindringende Vorfrühlingsstimmung auf einem vortrefflich aquarellierten Blatt mit kahlen windgeschüttelten Bäumen am Wegesrand. Dann sehen wir sorgliche Blattwerkstudien und erfahren, wie sehr der Künstler eine vielverästelte Kiefer vom Freiburger Schlossberg geliebt hat. Klippen und Felsen herrschten in den sechziger Jahren. Die Landschaft wird heroisiert. Scharf werden die Umrisse, Stift und Feder die Hilfsmittel. Ein Felsen von Adlern umschwebt, ein steiniges Flussufer mit dünnstämmigen Bäumen, dahinter ein wildèr gewaltiger Tanz der Wolken: das sind zwei Hauptstücke des Jahres 1867. Selbst in Italien findet der Meister das deutscheste: die Felsennester des mittelitalischen Gebirges. Olevano vom Sommer 1872. Frei blicken wir hinein in das wirrevolle Städtchen mit seinen hohen Mauern, kleinen Fenstern, Türmen und drohend gereckten Unterbauten, umwallt vom faltigen Mantel der Berge. — Vier Jahre später zeigt uns eine aquarellierte Tuschzeichnung drei mächtige Laubbäume, deren Art nicht recht klar wird, am Ufer des Sees in stolzem Gespiegel. Hinter ihnen ein einfacher Brunnen mit drei glitzernden lebengebenden Strahlen. Ein weiter runder Hügelrücken schliesst freundlich ab. — Ein Aquarell von duftigster Farbe, bezeichnet »Freiburg 1878«, führt an den Eingang des Waldesdickichts. Leicht rosa gefärbte Wölkchen lassen verhüllende Dämmerung ahnen. Die gleiche tiefe Stille atmet ein in den Mitteln weit mehr zeichnerisch angelegtes Blatt in Tusche, gelb laviert und mit Weiss gehöht: eine alte zerklüftete und von lustigem Rankenwerk übersponnene Eiche in einer Lichtung. »Das ist der alte Märchenwald«. Mit starker Farbe gab Lugo uns 1879 und 1880 die Birkenstämme, die aus steinigem Hügelland empor sich krümmen, und geköpfte Weiden am versiegenden Bach. Da leuchtet's von starkem Grün, kräftigem Braun und schönem Blau des halb nur bedeckten Himmels. — Die Alpenwelt regte zu dem Blatte der Ziegen in mit wehend fächerartigem Gestrüppe bestandenem Gebirgsland an und zu einer bildhauermässig geformten »Wengen 1881« datierten Bergstudie. Ruisdael's stille Dramatik lebt in einer Kreidezeichnung auf: ein Gehöft an beiden Ufern eines Flüsschens mit halb entlaubten Bäumen. Das Zarteste gab Lugo wohl in dem durchsichtigen Blau des schilfbewachsenen Chiemsees, den er von der Herreninsel aus abschilderte. Nur den schweren Grundaccord der Natur lässt er in einem ganz breit angelegten Blatte seiner allerletzten Zeit erklingen: eine Baumgruppe bei Herrenchiemsee. Kohlezeichnung, laviert und mit Weiss gehöht. Von ernstestem Ergreifen.

Lugo's Lithographien, alle aus seinen letzten Jahren, sind bisweilen etwas wirr in den Linien und überladen. Zumal bei den vom Künstler selbst angetuschten Abdrucken tritt dies ungünstig hervor. Andere ahmen durch Zwei- und Dreiplattendruck die Clair-obscur-Holzschnitte des 16. Jahrhunderts nach. Aus dem Geiste der Steindrucktechnik sind sie nicht geboren. Sein Bestes in dieser Kunstart ist wohl »Am Chiemsee«. Drei sehr klar aufsteigende Baumgruppen öffnen den Blick auf den See und die Fraueninsel. Von den drei ausgestellten Zuständen giebt der mit zwei Platten hergestellte in der Behandlung der Wolken am meisten Handschriftliches. Die reiche Belebung und Tönung des Abendhimmels zeichnet ähnlich eines der letzten Blätter aus, wo ein Hirt, in feierlicher Gebärde einem Wotan-Wanderer gleichend, seine Schafe zur Tränke führt. In dem »Schwarzwaldmärchen«, wo wir die Madonna im Freien einem Hirten und einer Bäuerin erscheinen sehen, weicht die Anlage wenig vom Hergebrachten ab, vornehme Feinheit ist aber den Zügen der ersten aller Frauen und des Kindes gegeben. Deutscheste Stimmung weht in dem Blatte, das uns ein junges Mädchen sehen lässt, wie es am Gartenthor lehnend in den hellen waldigen Grund und in Gebirgsfernen hinausblickt. Den Beschluss mache »Vergänglichkeit«, ein dunkles wirkungsvolles Stück in Graugrün und Weiss: ein Greis sitzt unter mächtigen, von Baumwerk und Gesträuch überwachsenen Bauten und Denkmalen: die Natur nimmt alles in sich auf und erneut alles; den rasch sich verzehrenden Menschenleib und das den Jahrhunderten geweihte Steinwerk.

Wie das Ächzen eines unter furchtbarem Alpdruck sich wälzenden tönt es uns aus den Werken des noch sehr jungen Österreichers Alfred Kubin entgegen, an dessen getuschten Federzeichnungen hier vor kurzem ein feinsinniger Kunstsammler mit starkem Erfolg zum Verleger wurde[1]). Seelisch ist die Grundlage jenes Erschrecken vor dem Leben, eine Erfahrung, die jedem feiner Geformten zwischen seinem 12. und 25. Lebensjahre eigen wird und die ihren letzten Grund darin hat, dass wir noch immer missverständlich die logischen Gesetze unserer Sprachbildung als anspruchsvolle Begriffsforderungen an die thatsächlich weder gute noch schlechte, sondern einfach bildmässig vorhandene Umwelt anlegen. Plastisch geht die Erbfolge phantastischer Grausensbildungen von Hieronymus Bosch über den ältesten Brueghel, dessen Neapler dem feuchten Tod entgegenirrende Blinden sicherlich Kubin's warme Bewunderung wecken würden, Goya, Rops und die gedankenbeschwerteren Blätter Klinger's. Diesen drei wurde mit Bewusstsein Einwirkung verdankt, vor allem Goya, dessen voller Nassätzungston für die Licht- und Schattenteilung der Blätter massgebend wurde. Da ist es natürlich zu rügen, dass man in Zeichnungen, die nur durch photographische Nachbildung vervielfältigt werden, die Wirkung von Radierungen nachzubilden sucht; das nächste, was dem Künstler, der ja jetzt durch verschiedenes Ausstellen und durch die Mappe einen Namen und damit freie Arme bekommen hat, obliegt, ist die Erlernung graphischer Techniken.

Betrachten wir die einzelnen Blätter, so sehen wir zunächst auf einer von Felswänden umschlossenen Bühne eine nackte magere aber junge Frauengestalt, die verhüllten Hauptes mit einer Harke die wimmelnde Ameisenschar der Menschen, wie der Croupier in Monte-Carlo das Gold, einstreicht: »Des Menschen Schicksal«. In der »Stunde der Geburt« legt an einer Mauer ein Wesen, das noch zu schwanken scheint, ob es sich für die Karriere eines Hummers oder für die einer Kreuzspinne entscheiden soll und das ausserdem an einer Art Pferdefuss laboriert, ein neues Menschenkind, wie der Fisch seinen Laich, ins Wasser. »Der Angstschrei« zeigt uns einen — wirklich ohne genügende Vorstudien gezeichneten — Tiger pfeilgetroffen, dem auf Ästen zwei condorartige Vögel zusehen: der eine mit stumpfem Glotzen, der andere mit der wissenden Miene eines häufigen Börsenbesuchers. »Das Pendel« nennt Kubin eines seiner eindrucksvollsten Stücke: ein schlangenartiges Ungetüm liegt zusammengeballt über einem Felsenthor (der Übergang vom Stein in das ungewisse Dunkel der Tiefe ist gut herausgebracht!), wo ein Mensch an dem lang herabhängenden Schwanze des Tieres mit beiden Händen ängstig sich festhält. Man fühlt, wie an der glatten trockenen Schlangenhaut die Hände langsam hinuntergleiten. Hier ist ein quälender Traum unmittelbar aufs Papier gebracht. Auf der Erde bleiben wir mit dem »Schwächling«: ein junger bartloser Mensch in einem weiten pelzbesetzten Glockenrock, die dünnen Knöchel in feine Damenschuhe, die Hände in weite Manteltaschen gesteckt, geht sorgfältig vor sich hinblickend in einem sauberen Rundwege um Hügelland. Mit einnehmender Herbheit hat der Künstler dem Jüngling etwas von den eigenen Zügen gegeben. Wenig erfreulich ist »Macht«: eine Art Robbe mit strahlend starrendem Schnurrbart, die über einem Haufen von verschiedenartigen, aber nicht sehr gut gezeichneten Skeletten thront; von starkem gespenstischen Eindruck aber »Epidemie«: in weiter schneebedeckter Landschaft giesst das riesengross stapfende Skelett aus einem Sacke die giftige Saat über das Dach eines einsamen Gehöftes. Vortrefflich ist durch die Kleinheit, in der der rechts emporstarrende winterliche Wald gegen die säulenhaften Knochen des Ungeheuers erscheint, das Unermessliche der feindlichen Gewalt zum Bewusstsein gebracht. Das schwächste der Blätter ist »Hungersnot«: ein verhüllter Reiter, der einen Menschenkopf auf der eingelegten Lanze aufgespiesst hat und auf einem hinterrücks plötzlich zum Skelett werdenden Pferde dahersaust: man denke hier einmal an Dürer's Kohlezeichnung »König Tod« oder an Böcklin! Laut und stark wirkt dagegen »der Krieg«. Ein nackter Mann, den Kopf von einem mächtigen, nur die Augen sichtbar lassenden antiken Helm verdeckt, den linken Arm im gewaltigen fast viereckigen Schilde, holt er mit der Rechten, die eine etwas billig aus einer Hantel und einem Wiegemesser zusammengesetzte Waffe hält, zum Schlage aus und hebt zugleich den unmässig angeschwollenen, unförmigen Fuss, um ein Heer, das mit fliegenden Fahnen ihm entgegenzieht, niederzustampfen. Es ist, als würden haushohe Schallbecken von ehernen Fäusten angeschlagen! »Nach der Schlacht« sehen wir eine Schar dunkler Vögel vom Seesufer sich erheben, um auf einer hellen Hügelkette sich niederzulassen, — erst bei näherem Zusehen erkennen wir unter den Formen der Hügelreihe Kopf, Arm und Brustkorb eines ungeheuren liegenden Menschen — also ein Bilderrätsel, das doch etwas arg an die Spielecke der Familienblätter gemahnt. Eine gewaltige auf freiem Felde ausgestreckte Mannesleiche begegnet uns auch in der folgenden Scene »Wissenschaft«. Ein Affe, nachdenklich die Kralle vor die kurze Stirn führend, ein dickes Buch unter dem anderen Arm, kriecht auf dem Toten herum. Das fahle Licht, das unter schwerem Dunkel her vom Horizonte auf die Brust des Liegenden fällt, wirkt künstlerisch erfreulicher als der etwas alltägliche Gedanke, der bereits in der Schülerscene des Faust zur Genüge ausgesprochen ist. Von eigenster Stimmung ist »das Grausen«. Ein Schifflein, dessen Mast zerbrach, trägt zwei dicht in ihre Mäntel gehüllte Menschen dem begrabenden Wellenberge entgegen. Da — mitten aus der Welle wächst wie ein Pilz ein riesengrosser, fast entfleischter Menschenkopf empor. Die knöchernen Kiefer verschieben sich wie im Sprechen, das rechte Auge blickt matt und wehmütig, das linke Auge aber ist in auftreibender Krankheit zu fürchterlicher Kugelgestalt angeschwollen und leuchtet in düsterstem Glanz! Ist hier bei allem Grässlichen doch nur etwas zweifellos tief Erlebtes Bild geworden, so habe ich allerdings für das folgende Blatt »Die Todesstunde« kein freundlicheres Wort als das von einem meiner Bekannten gebrauchte »Panoptikumseffekt«. An einem Turme sind unter den Ziffern einer Uhr Menschenköpfe angebracht: Bürgersmann, Bankier, Gelehrter, Dirne, Zänkerin. Der Zeiger ist ein türkischer Säbel. Mit dem Schlage der Stunde schneidet die Waffe jedesmal einen der Köpfe ab. Der fällt dann in ein unten bereitgehaltenes Netz. Wenig Neues sagt uns »Der beste Arzt«. Eine hagere Frau mit halbnacktem Oberkörper, halbkahlem Schädel, merkwürdigerweise mit einem um den Hals gehängten Medaillon am Bande, drückt einem in weit mehr als seiner ganzen Länge ausgestreckten Mädchen, das ergeben die Hände aneinanderlegt, die Augen zu. Mit vielem versöhnt das Schlussstück der Folge: »Versunken, Vergessen«. In dunkelster Nacht sitzt ein gewaltiges steinernes Wesen, gleich einer Memnonssäule die Hände auf die Knie legend, auf niedrigem Steinblock. Graniten eckig sind Arme und Beine, in harter runder Linie gewölbt die Brust. Auf kropfigem Halse erhebt sich ein Vogelkopf mit kühnem mächtigen Schnabel und kleinem, kaum sichtbaren Auge.

---

1) Faksimiledrucke nach Kunstblättern von Alfred Kubin. Herausgegeben und verlegt von Hans von Weber, München 1903. Preis der Mappe (15 Blatt) 20 Mark.

Mit dem Hochmut der Ewigen wirft die Gottheit den Kopf in den Nacken. »Ägypten« wird man sagen, aber hier ist das Fünftausendjahralte neublütig geworden.

Fasse ich nach dieser langen Durchschau der in mehr als einer Hinsicht aufregenden schwarzen Symphonie meine Eindrücke zusammen, so sage ich: zweifellos einige starke und unmittelbar wiedergegebene Visionen. Dann ein natürlicher und sicherer Sinn für Raumverteilung und Tonwirkung. In Gestaltung und Belebung der Einzelformen muss Kubin aber noch fast alles lernen. Da kann ihm jeder der namenreichen und die meisten der namenlosen Künstler des 16. Jahrhunderts, weil Mehrleister, auch Lehrmeister sein. Also viel treues Akt- und Kostümstudium, im Sommer langes Weilen in sonnendurchglänzten Wäldern und reichen tragenden Feldern, im Winter viel, sehr viel Beethoven, und der Gedankenzeichner wird, reicher geworden an Leben und Kunst, auch die Welt gerechter werten. Das Königsrecht sei dem Künstler gewahrt, das Heer der Schauenden durch lange Reihen angstverzerrter Mienen hindurchzuführen, aber auch der Königspflicht sei er erinnert, die Fahne vorzuhalten, auf der in leuchtenden Krystallen die Worte gestickt sind: Und doch! Das letzte Wort einer jeden grossen Kunst ist: Ja! »Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm«. *(Fortsetzung folgt.)*

EINE BÖCKLIN-AUSSTELLUNG IN WIEN

Von Ludwig Hevesi

Im Januar hat der Hagenbund eine interessante Ausstellung von weniger bekannten Böckliniana veranstaltet. Einiges davon, aus der Frühzeit, sah man schon an der Böcklinwand der letzten Internationalen zu Venedig hängen. Darunter das kleine Weimarer Selbstbildnis (1861), auf einer Säulenterrasse sitzend, den Blick hinausgewandt ins Ferne und Fernere, gleich Feuerbach's Iphigenia. Und frühe Landschaften, noch ganz Schirmerisch, wie die so ernsthaft grünen, Blatt für Blatt greifbaren Ahornbestände (»Kentaur und Nymphe«, 1855), bei denen man an das Bekenntnis denkt: »Ja, ich war lange Schüler von Schirmer, aber ich habe auch lange gebraucht, um mich von ihm loszumachen, in der ganzen Weltanschauung«. Eine »Schlucht mit Wasserfall« (Basel 1848) ist noch ganz historisch-romantisch, bloss in zwei Tönen, einem bleichen Grau und einem schwarz gegebenen Grün, wie bei Vollmond. Eine schöne kleine Waldstudie zur neueren »Jagd der Diana«, wo Ölbäume und Rotbuchen zweifarbig ineinander greifen und hinten das Erdreich in blauen Duft versinkt, hing schon in Venedig. Desgleichen diese und jene kleine Einzelfigur: Melpomene, Hoffnung u. s. f. Es waren aber auch einige Hauptbilder des Meisters in Wien noch unbekannt. So »Dichtung und Malerei« (1881 bis 1882). *Henri Mendelsohn* erzählt in seinem neuen Böcklinbuche (Berlin 1901), dass damals die Böcklingruppe in Florenz, der auch Hans v. Marées und Adolf Hildebrand angehörten, sich die Losung gegeben hatte: »Der Mensch im Raume«. Die Impressionisten riefen bekanntlich: »Der Mensch in Luft und Licht«. Auch Puvis in Paris trachtete zum Monumentaleren zurück, indem er das Verhältnis zwischen Mensch und Raum gesetzmässiger, organischer formulierte. Böcklin und seine Leute bauten ihr Schema damals nicht pyramidal, sondern fügten es aus wagrechten und senkrechten Elementen. Zu ihrer strengen Rhythmik gehörte es, die Mittellinie scharf hinzusetzen. So im »Tanz um die Bacchussäule«, wo die Säule das weithin sichtbare Rückgrat der Komposition bildet. In »Dichtung und Malerei« dient der blitzende Strahl des Springbrunnens als solche Mittellinie. Er steigt aus einem Amethystbecken in der Mitte einer Halle von edlem Gestein. Smaragden und Rubinen schmücken den Bau, der über florentinischer Landschaft mit villengesprenkelten Cypressenhügeln hoch im Raume steht. Rechts und links von der »flüssigen Säule« stehen zwei Böcklin'sche Frauen, die füglich unter denen im Baseler Museum hängen könnten. Es ist das Bild, dass Hans Sandreuter auf dem Revers seiner Böcklinmedaille wiedergegeben hat. Auch eine »Nacht«, die in violenfarbenen Dämmerschleiern durch goldigen Dunsthimmel schwebt, hat in Basel eine nahe Verwandte. Und aus dem Jahre des herrlichen Baseler Bildes: »Vita somnium breve« und der grotesken »Susanna im Bade« (1888) stammt das Brustbild einer »Judith«, die auf den gespreizten Fingern beider Hände die Tasse mit der Flasche Rotwein und Gläsern darbringt. Nach dem »felinen« Ausdruck der halbgeschlossenen Augen und des nervös lüsternen Mundes, und den roten Schatten in Haar, Fleisch und den beiden dunklen, aber ganz durchscheinenden Händen könnte sie wohl zu der Rasse der modernen Salomen und Herodiaden Regnault-Klinger-Beardsley'scher Observanz zählen, ist aber doch nur die harmlosere wälsche Judith aus Keller's »grünem Heinrich«, die dem germanischen Wesen entgegengesetzt wird.

Besonderes Interesse erregten einige unvollendete Bilder der kranken Zeit. Am 18. Mai 1892 wurde Böcklin vom Schlage gerührt. Damals standen, wie Mendelsohn mitteilt, drei Bilder auf seinen Staffeleien: die »Venus genetrix« (1895 vollendet und zwar, wie mir erinnerlich, mit äusserster Sorgfalt), ein »Nessus und Dejanira« und eine »Scene aus Ariost«. Diese ist augenscheinlich der »rasende Roland«, der nun auch hierher gelangte. Ariostische Motive kommen bei Böcklin immer wieder vor; man erinnere sich nur an die nackte Angelika vor dem roten Mantel des dunkel geharnischten Ruggiero, der ihren Drachen erlegt hat. Übrigens war er nichts weniger als Illustrator und wusste, wie Floerke erzählt, oft gar nicht genau, wie die romantischen Herrschaften, die er malte, eigentlich hiessen. Die Raserei Roland's hat er sich aus mehreren Stanzen der Gesänge 23 und 24 zusammengestellt. E cominciò la gran follia, . . . er hat durch Angelika's Treulosigkeit den Verstand verloren, den später Astolf im Monde finden wird, in einer Vase verwahrt, aus der er sie schliesslich den mit Stricken gefesselten Tollhäusler aufschnupfen lässt. (»Messer Lodovico, wo habt ihr nur all das tolle Zeug her?«) Im Gedicht sind es drei Scenen, wie der Rasende un alto pino aus der Erde reisst und Hirten und Bauern durchwalkt, wobei er einem den Kopf »abpflückt«, wie einen Apfel oder eine Pflaume, und dann »per una gamba il grave tronco prese e quello usò per mazza addosso al resto«. Die Bauern räumen das Feld, gli altri sgombraro subito il paese. Aus allen diesen Momenten hat sich Böcklin einen einzigen zusammengestellt, der physisch gar nicht durchführbar wäre, aber eben darum die possanza estrema des Helden in ein märchenhaftes Licht rückt. Der nackte Riese (nur untermalt) stürmt mit ungeheuren Schritten in einen hoch gelegenen Weiler und schwingt einen mitten abgebrochenen dürren Baumstamm gegen die Überfallenen. Einige setzen sich mit Heugabeln und Spaten zur Wehre, andere fliehen Hals über Kopf den Abhang herab, übereinander purzelnd, ein Gestürzter noch bäuchlings weiter gleitend. Ihr panischer Schreck wirkt ebenso grotesk als ihr förmlich faschingsmässiges Kostüm. Man erinnert sich unwillkürlich an die kannibalische Laune früherer Böcklin'scher Germanen, die, das lange Messer quer zwischen den Zähnen, mit langen Gabillonschritten durch Flüsse waten, um römische Gurgeln abzuschneiden. Während aber Orlando so auf

die Leute eindringt (»eine Wildschur um die Lenden, eine Kiefer in der Faust«, würde Freiligrath sagen), fliegt hinter ihm der um einen Kopf kürzer gemachte Kerl, den er eben noch »an einem Beine gefasst, als Keule auf der übrigen Rücken niedersausen liess«, alle Viere von sich gestreckt, in weitem Bogen durch die Luft. Offenbar hat er ihn weggeworfen, um doch zu einem festeren Prügel zu greifen. Und das ist nun allerdings ganz urböcklinisch, wie von graulich hell gemischtem Himmel, den die diagonal durchgehende Bodenlinie freilässt, sich die Silhouetten des weit ausschreitenden Riesen und des fliegenden Bauern abenteuerlich abheben. Dieser Eindruck gehört mit zur Typik Böcklin's, wie sie wohl in den Gedächtnissen sich festsetzen wird.

In ein Rekonvaleszentenjahr (1896) gehört die grosse Landschaft »Jagd der Diana«. Sie hat mit der 1862 gemalten, 11 Fuss breiten im Baseler Museum nichts gemein. Sie ist mehr als Scenerie gefasst, ein hoher diagonaler Hügelrücken dient den kleinen, hellen Figuren der daherspringenden Jägerinnen als Hintergrund. Die Farbe geht ganz in braunen Tuschungstönen, auch die hohen Weidenstrünke links, doch haben die Grashalden in der Sonne einen merkwürdig sammtigen grünlichen Schimmer und im Thale, an den weiss niederperlenden Wasserfäden des Baches, wühlt der Wind in grossen Beständen von Huflattich, dessen weissliche Unterseiten er aufmischt. Solche lebendige Züge mischen sich eigentümlich in die erdbraune Tonart, die an Berchem's Nachfolger erinnern möchte. Zeitlich nahe (1894) steht diesem Bilde das ganz verschiedene, unvollendete Gemälde »St. Paulus«. Der Heilige steht dunkel in einem dunklen, buntmarmornen Thorbogen, hinter sich die dreifache Helligkeit von Düne, Meer und Luft, die auch die Leibungen des schimmernden Thorgewändes streift. Wenn je, so steht hier wieder »der Mensch im Raume«. Florentinisches Quattrocento wirkt dabei greifbar mit. Ein unvollendetes Bild (Zürich 1888), für mich von grossem Reiz, ist eine kleine Kalypso mit rotem Haar und Mantel, auf rötlichem Strande sitzend, die rechte Hand auf einen krummen Schiffsbalken gestützt. Die Beine sind übereinander geschlagen, das Haar fliegt im Seewind zurück, der Blick fliegt weit hinaus. Einer jener böcklinischen Träume von einer träumenden Kalypso, nur eben angedeutet, darum doppelt traumhaft. Vom Meere heranziehend, brodelt graues Gewölk in grossem Zug unruhig hinan. Der Wind weht landwärts, aber er bringt Odysseus nimmer zurück. Ein Holzstück von dem Schiffe, das er sich gebaut, ist sein einziges Andenken. Aus dieser Zeit ist noch eine »Venus Anadyomene« (Zürich), vor tiefem Dunkel aus Schaum aufsteigend, die nassen Falten des meergrünen Schleiers auseinander ziehend, das Fleisch gipsig wie in den meisten solchen Einzelfiguren, die mit ihrem schwarzen Grund an pompejanische Wandbilder gemahnen. Eine solche Darstellung aus späterer Zeit ist eine grosse unvollendete Melpomene, die mit ihren drei Farben ebenso freskenhaft wirkt. Das grünlich-gipsige Weiss der Figur und der Stele, auf die sie sich stützt, hebt sich von dicken, dunklen Baumstämmen ab, die schief, mit hellen Lücken zwischen sich, hinter ihr vorbeistreichen. Das macht sich ganz phantastisch. Und davon sticht die grelle Note eines französischroten Mantels schier sonderbar ab. Alle diese allegorischen Allotrien haben einen Stich ins Seltsame. Auch einige Bildnisse waren zu sehen. Frühe, mit Florentinismen gewürzte, aber auch eines jener halb auswendig gemalten Bildnisse Gottfried Keller's, die nie fertig werden wollten. Er sitzt hinter dem Tische, ein Buch vor sich, daneben ein bläulicher Topf mit Blumen. »Ja,« wandte Floerke ein, »man sieht nie Blumen bei ihm.« — »Macht nichts,« entgegnete er, »dann sind das seine Gedichte.« Der Symboliker, ohne es zu wissen und zu wollen.

DIE AUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE IN WIEN

Im Künstlerhause sieht man die VII. Ausstellung des *Aquarellistenklubs* der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens und zwei Sonderausstellungen, von *Vaclav Radimsky* (Paris) und *Frans Courtens* (Brüssel). Der Klub tritt sehr zahlreich auf, ohne neue Züge zu zeigen. Es sind wieder die mehr oder weniger hübschen, einheimischen Landschaften von Darnaut, Zetsche, Bernt, Ribarz, Charlemont u. s. f., in denen sich nichts Neues zu ereignen pflegt. Am liebsten begrüsst man noch die lokale Note, weil die wenigstens anderswo nicht zu finden ist. So hat jetzt der frische Vedutist Pippich im Auftrage der Verwaltung allerlei alte niederösterreichische Narrentürme und Findelhäuser, auch moderne Kliniken, abgeschildert, und zwar in einem absichtlich steifleinenen Aktenstil, als sähe man Blätter vom alten Goebel. Ein wirklicher alter Österreicher, der 1902 verstorbene *Alois Greil* (geb. Linz 1841) ist eingestreut, mit zahlreichen Blättern von einer unausrottbaren Vormärzlichkeit. Sie sind meist sauber gezeichnet und dünn und bunt mit Wasserfarbe ausgemalt, so recht unkoloristisch koloriert. An Humor fehlt es diesen »Kirmessschlussfreuden«, »Affenhotels«, Musikantenscenen und Lagern Wallenstein's nicht. Es ist der ältliche Humor der »grünen Insel«, wo Ritterzeit gespielt, drolliges Kostüm getragen und »biederdeutsch« gesprochen wird. So manches Blatt taugt ganz wohl für ein Lokalmuseum. Mit Interesse sieht man, nach langer Zeit, wieder Aquarellscenen von *Ludwig Passini,* der aus einem Venetianer ganz Berliner geworden ist. Früher war er einer der Unfehlbaren und Gefeierten des Künstlerhauses. Man malte damals Farbe als solche, das Requisit in seiner materiellen Herrlichkeit. Man nannte das Tiefe, Glut. Es war eine Art Heldenzeit des Aquarells. In einem der jetzigen Bilder Passini's (»Madonna dei Partorienti«) sieht man noch einen Nachklang der kunstvoll ausgewaschenen Pracht jener alten Marmortöne. Die Scenen im Freien sind heute nicht mehr haltbar. Die Sammlung *Vaclav Radimsky's* (geb. Kolin 1868) besteht aus lauter wirklichen Freilichtstudien von heute. Er lebt in Giverny (Normandie), dem nämlichen Dorfe, wo Claude Monet in seinem Garten jenen Nymphäenteich anlegen liess, mit einer kleinen Eselsrückenbrücke darüber, den er schon ungezählte Male in allen erdenklichen Beleuchtungen der Tages- und Jahreszeiten gemalt hat. Auch Radimsky malt einen solchen Fischteich immer wieder, in allen Sonnenscheinen und Dämmerungen. Es scheint, dass Monet ihm seinen Teich als Modell geborgt hat. Und es sind da die feinsten Lichtspiele und Schattenwirkungen in allen Farben zu fischen. Radimsky folgt dem Beispiele Monet's und verarbeitet jetzt den inneren Reichtum eines äusserlich engen Naturkreises. Er ist bereits ein Meister in der Wiedergabe gewisser Erscheinungen des Lichtes. Wo es am dünnsten, stillsten und hellsten umherweht, ist es ihm am liebsten, vollends wenn sich das Ungreifbare auch noch als Spiegelbild im Wasser ein zweites Mal verflüchtigt. Eines der besten Bilder heisst »Nachmittagsschatten«. Eine von ihm wiederholt gemalte viereckige Waldwiese, in die sich Schatten unsichtbarer Bäume hineinstrecken und förmlich immer länger werden. Auch die *Courtens'sche* Ausstellung ist ansehnlich. Man sieht da seine Entwickelung. Zuerst saftige dunkle Eichen und Gehölze, die noch an Rousseau erinnern. Dann den eigentlichen Courtens der goldgelben und goldbraunen Buchenalleen, mit einer zähen Farben-

wucht hingestrichen, die ihre bleibende Grösse hat, allerdings voriges Jahr in der Zusammenstellung mit mächtigen Worpsweder Bildern (Mackensen, Vinnen) ihrer monumentalen Grosszügigkeit gegenüber an Charakter verlor. In letzter Zeit sieht man Israels'schen Einfluss durchdringen, so in dem vorzüglichen Bilde: »Netzflickerei«, wo das Auge in schweren grünlichen und bräunlichen Tönen mühsam dahinwatet und sich's doch nicht verdriessen lässt. — Der *Hagenbund* hat soeben eine sehr ansehnliche Ausstellung von Bildern und Zeichnungen des Ehepaares *Karl Mediz* und *Emilie Mediz-Pelikan* veranstaltet. Es sind 73 Werke, darunter viele grosse Bilder, in jener minutiösen Ausführung, auf die sich beide Künstler eigens eingearbeitet haben. Das bekanntlich in Dresden angesiedelte Paar gedenkt seinen Wohnsitz nach Wien, der Vaterstadt des Gatten, zu verlegen, dessen grosses Bild »Die vier Eismänner« voriges Jahr vom österreichischen Unterrichtsminister für die moderne Galerie erworben wurde. Zwei solche alpine Kraftmänner stellt auch eines der diesmaligen Bilder von Karl Mediz dar. Ein anderes bedeutendes Stück ist sein Gemälde »Der heilige Brunnen«. Dargestellt ist der 600 Jahre alte Brunnen im Stift Heiligenkreuz, dessen bleierne Becken in allen alten Patinatönen blühen. Auf der Sockelstufe sitzt vorne eine ernste weibliche Gestalt, in bürgerlichem Gewande, aber mit grossen blauen Flügeln. Sie stellt von Hause aus die Gotik vor und ist das Bildnis der Frau Mediz. Noch andere grosse Bilder schildern teils die phantastischen Klippenufer Dalmatiens und Corfus, teils die Gletscherwelt am Gross-Venediger. Genaueste Beobachtung der Natur mischt sich da mit phantastischer Atmosphärik. Wie immer bei diesem Künstlerpaare, ist die äusserst genaue Wiedergabe der Pflanzenwelt ein hervorstechender Charakterzug. Diese ganze Bilderschau macht den Eindruck einer aparten Welt, in der nur dieses Ehepaar zu Hause ist. *Ludwig Hevesi.*

DIE KATATYPIE, EIN NEUES PHOTOGRAPHISCHES KOPIERVERFAHREN

Im Dezember vorigen Jahres hielt Dr. *Gross* im Leipziger physikalisch-chemischen Institut einen Vortrag über die Katatypie, eine von ihm näher bearbeitete Erfindung Prof. *Ostwald's*, welche berufen erscheint, auf dem Gebiete der Photographie und der mit ihr verwandten technischen Verfahren wichtige Umwälzungen hervorzurufen. Dieses Verfahren setzt uns in den Stand, von einem photographischen Bilde Abzüge, Kopien zu machen *ohne* Einwirkung des *Lichtes*, allein durch *Kontakt* mit dem Originalbild.

Die meisten chemischen Verbindungen lassen sich durch Anwesenheit gewisser, an jener Verbindung selbst unbeteiligter Stoffe beschleunigen *(„Katalyse")*.

Ein derartiger Stoff, welcher *nur* durch seine Gegenwart, *ohne* dass er selbst dabei verbraucht oder verändert wird, als *Beschleuniger* wirkt, heisst *Katalysator.* Zu diesen Katalysatoren gehören ausser Licht, Wärme u. s. w. eine grosse Zahl von Metallen, z. B. auch Silber und Platin.

Es ist bekannt, dass sich Wasserstoffsuperoxyd (H_2O_2) mit der Zeit in Wasser (H_2O) und Sauerstoff (O) zersetzt. Dieser Vorgang wird ebenfalls durch die Anwesenheit gewisser Katalysatoren beschleunigt (z. B. durch Platin und Silber).

Wird daher ein Platin- (oder Silber-)negativ, welches also in den »Lichtern« metallisches Platin trägt, in den »Schatten« nur wenig oder gar keines, mit H_2O_2 (ätherische 1—2% Lösung) übergossen, so wird das letztere an allen denjenigen Stellen in H_2O und O zerlegt, also zerstört, welche metallisches Platin tragen, an den anderen nicht. Legt man nun auf ein derartig behandeltes Bild ein Stück Papier (am besten gewöhnliches gelatiniertes Papier), so diffundiert das H_2O_2 an jenen Stellen, an welchen es *nicht* zerstört wurde (den Schatten des Negativs), in das aufgelegte Papier hinein. Wir haben damit in dem aufgelegten Blatt ein (unsichtbares) H_2O_2-Bild (Positiv).

H_2O_2 hat unter anderem die Eigenschaft, oxydierend zu wirken. Legen wir daher das H_2O_2-Bild nun in eine Lösung eines *Ferro*salzes (Eisenoxydulsalzes, z. B. schwefelsaures Eisenoxydulammoniak 2—20%), so wird dieses Salz an denjenigen Stellen des Papiers oxydiert, d. h. in ein *Ferro*salz (Eisenoxydsalz) übergeführt, welche H_2O_2 aus dem Originalbild empfangen haben (d. h. aus den Schatten des Negativs). Da das *Ferro*salz etwas anders gefärbt ist, wird man somit schon jetzt auf dem Papier ein schwaches Bild erkennen; um es nun gut sichtbar zu machen, bringt man das Papier (nach Abspülen) in eine Flüssigkeit, in welcher sich das *Ferro*salz färbt (z. B. in eine Ferrocyankalilösung, in welcher das Ferrosalz blau wird, oder in eine Gallussäurelösung, in welcher es schwarz wird); damit ist dann ein Bild erzeugt, welches dort Farbe trägt, wo das Negativ weiss (Schatten) war und umgekehrt. Hatten wir also zuerst ein Platin*negativ*, so haben wir jetzt eine *positive* blaue oder schwarze Kopie. An Stelle der Ferrosalze kann man auch Mangan- oder Kupferoxydulsalze der Wirkung des H_2O_2 aussetzen und die dann erhaltenen Oxydsalze in farbige Verbindungen überführen. Es stehen uns also hier eine Menge von Variationen zur Verfügung; wir können die Kopien in den verschiedensten Farben und Farbèntönen herstellen. Ausserdem bieten diese Kopien gegenüber den bisherigen Platin- oder Silberkopien zahlreiche Vorzüge: die Eisen-, Kupfer- und Mangansalze sind wesentlich billiger als jene Edelmetalle; die erhaltenen Farben resp. Töne sind viel beständiger, weniger veränderlich als die jener Edelmetalle; ferner kann man zur Herstellung der Kopien das besonders im Winter oft so karg bemessene Tageslicht entbehren; die ganzen Manipulationen *brauchen nicht* im Dunkeln gemacht zu werden, man kann das Präparieren und Entwickeln im Tageslicht vornehmen. Ausserdem lässt sich ein solcher Kontaktabdruck in kürzerer Zeit herstellen als es mit den Lichtabdrucken meist möglich ist. Zum Kontakte genügen 30—60 Sekunden, während welchen das Original mit dem Papier im Kopierrahmen verbleibt.

Durch eine Reihe von Versuchen ist es ferner bereits gelungen, *Leimbilder* und *Gummidrucke* mit dem Kontaktverfahren (der Katatypie) herzustellen; nach dem Kontakt mit dem H_2O_2-durchtränkten Originalnegativ werden Leim- oder Gummipapier in Ferrosalzlösung gebadet; das dabei im Bilde entstehende Ferrosalz macht den Leim resp. Gummi unlöslich. Das Verfahren gestaltet sich durch den Kontakt wesentlich weniger zeitraubend, so dass der Vortragende sogar Gummidrucke in wenigen Minuten den Zuhörern herzustellen imstande ist. In ähnlicher Weise ist es bereits gelungen, *Lichtdruckplatten* durch die Katatypie herzustellen.

Es eröffnen sich damit auch für die *technischen Vervielfältigungsverfahren* neue Aussichten, deren Bedeutung heute noch gar nicht abzusehen ist. Wenn bisher nur von den Vorteilen gesprochen wurde, welche sich für den sogenannten *Positivprozess* ergeben, d. h. für die Herstellung von Kopien von einem in der bisherigen Art und Weise mit der photographischen Camera aufgenommenen Negativ, so muss betont werden, dass die Katatypie auch in dem letztgenannten Verfahren, dem *Negativprozess*, Wandel schaffen dürfte: bisher konnten wir unsere Originalaufnahmen nur auf *Glasplatten* machen resp. auf *Celluloidfolien*, deren Preis unverhältnismässig hoch ist und deren Bearbeitung eine ganze Reihe von Schwierigkeiten bietet;

wir mussten aber stets auf *durchsichtiges* Material photographieren. Zur Katatypie brauchen wir das *nicht* mehr: die empfindliche Schicht kann auf allen beliebigen auch *undurchsichtigen Medien* (z. B. Papier) aufgetragen in der Camera exponiert werden, *zum Kontakt ist die Durchsichtigkeit des die Bromsilbergelatine tragenden Materials* natürlich *unnötig.* *DR. ZANGEMEISTER.*

NEKROLOGE

Der Landschaftsmaler **Pieter Francis Peters** ist am 23. Februar in Stuttgart verschieden. Er war der Sohn eines gleichnamigen Glasmalers in Nymwegen, geboren 1818 und seit 1845 in Stuttgart wohnend. Über seine vielgerühmten Landschaftsbilder mit Motiven aus Monaco, Crestola und Laufenburg, ferner über seine früheren Verdienste um das Kunstleben und das Ausstellungswesen in Stuttgart haben wir in der »Zeitschrift für bildende Kunst« und in der »Kunstchronik« des öfteren berichtet.

DENKMALPFLEGE

Aus **Rom** kommt die Nachricht, dass die italienische Regierung den Palazzo Orsini anzukaufen beabsichtigt. Der verarmte Besitzer hatte den Palast an die römische Sparkasse für eine halbe Million Lire abtreten müssen. Die Regierung zahlt nun dieselbe Summe an die Sparkasse, weil der Palazzo, der in die Ruinen des Marcellustheaters eingebaut wurde, »Monumento nazionale« ist.

ARCHÄOLOGISCHES

Zwei neugefundene Bronzestatuetten. In der Berliner Philologischen Wochenschrift macht Friedrich Hauser (Rom) auf zwei unter der Vesuvasche gefundene Bronzen aufmerksam. Die eine von ca. 80 Centimeter Höhe stellt einen sitzenden Herakles dar; der Besitzer sieht in ihm nichts weniger als ein Werk des Lysipp, an dessen Herakles Epitrapezios er erinnert. Es ist aber eine derbe und plumpe römische Bronze, an der nur die ausgezeichnete Erhaltung hervorgehoben werden darf. Ein in Boscotrecase wohnender Ingenieur hat die Statuette im Hafenviertel von Pompeji gefunden und zwar auf eigenem Grund und Boden. — Ein unverhältnismässig wertvollerer Fund ist eine bereits im Museo Nazionale ausgestellte Bronze von 70 Centimeter Höhe, in der Friedrich Hauser ein Originalporträt des Antiochos VIII. (Grypós wegen seiner Adlernase genannt) als Hermes sieht. Sie stellt den Fürsten von Antiochia im ungefähr 35. Jahre dar und muss also gegen Ende des 2. vorchristlichen Jahrhunderts entstanden sein. Verwelkte Züge und ein übelgelaunter Blick sind ausgedrückt. Über die linke Schulter ist nachlässig eine kleine Chlamys geworfen; sie rutscht am linken Arm herunter und zieht sich mit dem anderen Ende über den Rücken weg, um dann über das rechte Handgelenk zu fallen. Diese Chlamys ist ein völliges Novum in der antiken Kunst. Hauser fügt hinzu: »Ich wenigstens kenne keine zweite Antike, bei welcher der Künstler in der Gewandbehandlung so jede Spur von Stilisieren zu vermeiden gewusst hätte; er schrieb das Gewand einfach von der Natur ab, ohne es vorher an seinem Modell in effektvolle Falten zu legen«. Aber haben wir nicht in dem ebenfalls in diesem Jahre gefundenen Epheben von Tralles (Archäologischer Anzeiger 1902, 3, S. 104) auch das Novum des Mangels jeder Stilisierung? Über dieses entzückende Werk spätgriechischer Kunst schreibt der Wiener Meister Kaspar von Zumbusch: »Das ist ja ein ganz interessanter Fund von neuartiger Auffassung, so gar nicht herkömmlich. Die ungewöhnlich packende Stimmung ist nur durch die feine harmonische Körperbewegung von oben bis unten erzielt und durch den Ausdruck des schöngeformten Kopfes. Alles ist vermieden, was den Blick davon abziehen könnte. Dem zuliebe sind sogar die Hände und nahezu die Arme geopfert. Aus dieser Statue spricht nur Seele. Wenn man die Fehlstelle der Füsse bedeckt, wie weich hingegossen lehnt er da, mühelos, ganz in Sinnen versunken!« Auch der Mantel des Epheben von Tralles, der jetzt eine Zierde des Ottomanischen Museums ist, hängt natürlich, unstilisiert um ihn herum. Man sieht, dass er nur den Zweck hat, den erhitzten, von der Übung ausruhenden Jüngling vor Erkältung zu schützen, nicht den, durch erkünstelten Faltenwurf das Auge des Beschauers auf sich zu ziehen. *M.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 6. Februar besprach Professor Hülsen ABCD-Inschriften, deren Abdrücke den Anwesenden vorgelegt wurden: zunächst solche aus Rom, dann aus der Provinz. In eingehender Erklärung der einzelnen Inschriften wies der Vortragende nach, dass nur einige wenige wirklich mystische Bedeutung hätten, dann aber lediglich im orientalischen Kultkreise, besonders des Jupiter Dolichenus. Die übrigen seien teils Kritzeleien oder Schreibversuche von Schulbuben, teils zu praktischen Zwecken an Sicherheitsschlössern angebracht oder als Schriftproben von Steinmetzen anzusehen. Dann besprach Professor Petersen die Andromeda des Euripides und suchte möglichst scharf Euripideisches und Nicht-Euripideisches zu scheiden. Mit der schriftlichen Überlieferung zeigte sich die bildliche dabei in Übereinstimmung. Eine besondere Stellung musste dann einer Vulcenter Vase des British Museum angewiesen werden, die schon von anderen auf die Andromeda des Sophokles zurückgeführt worden war. Da aber allgemein die Hauptfigur dieses Vasenbildes irrtümlich Andromeda statt Phineus genannt worden war, so sei die Darstellung ihres Hauptinhaltes noch bis heute falsch verstanden worden. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Vorbereitungen für die **internationale Kunstausstellung in Düsseldorf im Jahre 1904** werden mit Eifer betrieben. Die Ausstellung soll von Düsseldorf selbst und von den Städten Berlin und München wegen der bestehenden Kartellverhältnisse korporativ beschickt werden. Dagegen sollen von anderen Kunststädten nur bestimmte einzelne Künstler und womöglich auch nur mit ganz bestimmten Werken eingeladen werden. In Aussicht genommen ist eine besondere Berücksichtigung der modernen Plastik und eine bedeutende historische Abteilung. Diese soll eine Übersicht über die alte westdeutsche Malerei darstellen, und man hofft, aus dem Besitze des rheinischen Adels manche kostbare und bisher unbekannte Werke vorführen zu können. — Eine mit der Kunstausstellung verbundene internationale Gartenbauausstellung soll den farbigen Rahmen und eine besondere Attraktion des gross angelegten Unternehmens bilden.

Die diesjährige **Kunstausstellung in Königsberg** findet vom 8. März bis zum 19. April statt und verspricht ein gutes Bild von dem Stande der gegenwärtigen deutschen Malerei zu bieten. Ausser einheimischen Künstlern werden auch die bekanntesten Namen aus München, Düsseldorf, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Hamburg und anderen Städten vertreten sein.

Der **»Freien Vereinigung württembergischer Künstler«** ist von der Münchner Kunstgenossenschaft

auch für die diesjährige internationale Kunstausstellung im Münchner Glaspalaste ein eigener Saal bewilligt worden.

Die **71. grosse Kunstausstellung** des hannöverschen Kunstvereins ist am 24. Februar eröffnet worden und enthält ca. 1500 Kunstwerke, Ölgemälde, Aquarelle und Plastiken deutscher und ausländischer Meister, unter denen sich die bedeutendsten Künstlernamen der Gegenwart befinden. Besonderes Interesse erweckt eine Porträtkollektion des Professors Fritz August von Kaulbach und ferner eine Aquarellausstellung von sechzig römischen und etwa ebensoviel deutschen Künstlern.

Württembergische Porträtausstellung. Für den Monat Mai ist im Königsbau in Stuttgart eine Ausstellung von Porträts — Gemälden, Miniaturen, Stichen, Handzeichnungen und plastischen Werken — aus württembergischen Privatbesitz geplant, welche bezweckt, einen möglichst vollständigen Überblick über die Porträtkunst hauptsächlich des 19. Jahrhunderts zu geben.

Das **Kestnermuseum** hat, wie der »Hamburger Courier« berichtet, in diesen Tagen eine bedeutende Erwerbung gemacht: es ist ein lebensgrosser romanischer Bronzekopf aus dem Kloster Fischbeck bei Hameln. Das Kloster musste seine Kirche restaurieren und entschloss sich, um den Baufond auf die erforderliche Höhe zu bringen, zu dem Verkaufe jenes alten Besitzes. Das Königliche Kultusministerium hat den Verkauf und zwar an die Stadt Hannover für das Kestnermuseum genehmigt. Der Kopf war in der Litteratur bekannt, so hat ihn Lübcke in seiner Jugendzeit gesehen und mehrfach als das einzig vorhandene Stück seiner Art erwähnt. Der Kopf ist offenbar ein Reliquiar und war zur Aufbewahrung des Schädelknochen eines Heiligen bestimmt. Er ist aus Bronze gegossen und vollständig vergoldet, die Augen jedoch aus Silber eingelegt und ihre Sterne in Niello. Es ist ein Kopf mit Schnurrbart und kurzem Backenbart, Bart- und Kopfhaar ist fein ciseliert und an seinen Endungen in regelmässigen Abständen zu kleinen knopfartigen Löckchen gedreht. Die Modellierung des Gesichtes ist sehr einfach. Die Nase hat einen individuellen und zwar niedersächsischen Zug mit schmalem Rücken und einem kleinen Höcker in der Mitte. Der ganze Kopf macht in seiner strengen Stilisierung zunächst einen befremdlichen Eindruck, dann aber, je mehr man sich hineinsieht, wirkt er imponierend und packend. Es ist ein rechtes Stück monumentaler Kunst. Allem Anschein nach gehört der Kopf in die hohe ernste Zeit der romanischen Kunst des 11. Jahrhunderts und zwar der niedersächsischen romanischen, die von Bernward von Hildesheim begründet wurde. Als prachtvoll erhaltenes Stück der Grossplastik dieser Zeit ist der Fischbecker Kopf geradezu ein Unikum.

Prof. **Max Liebermann** hatte im vorigen Jahre von der Hamburger Kunsthalle den Auftrag auf ein grösseres für das Museum zu malendes Bild erhalten. Nunmehr hat er aber an Stelle des vereinbarten einen verschiedene seiner in der letzten Zeit entstandenen Arbeiten an die Kunsthalle gegeben und zwar Gemälde, Pastelle und Zeichnungen. Es sind darunter drei Gemälde, »Landhaus bei Hamburg«, »Polospiel«, Garten des Restaurant Jacob in Nienstedten.

Nürnberg. Das Gemeindekollegium bewilligte die vom Magistrate beschlossene Summe von 50000 M. für die Landesausstellung im Jahre 1906.

Budapest. Die Nachlassausstellung der im vorigen Sommer verstorbenen ungarischen Maler Gust. Kelety und Ant. Tahi hatte den grossen Erfolg, dass von den insgesamt 822 Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen in der ersten Woche schon 400 Nummern im Werte von ca. 32000 Kronen verkauft wurden. Auch der Staat beteiligte sich mit Ankäufen. Kelety war Landschafter, Schüler der Münchner Akademie unter Joh. Fischbach, Friedr. Voltz und Schleich; Tahi war Schüler von Munkacsy in Paris und pflegte neben der Landschaft das Historienbild.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Wiedergefundene Rubensbilder. Im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien wurde vor einigen Tagen die »Heilige Familie« von Rubens aufgestellt. Das Gemälde war in einem kaiserlichen Lustschlosse entdeckt worden und eine vorgenommene Restaurierung und Befreiung von den Übermalungen ergab die Echtheit der Signatur P. P. Rubens 1630. Dr. Th. von Frimmel schreibt über dieses Bild in einem Aufsatze in der Wiener »N. Freien Presse«: »Für mich unterliegt es keinem Zweifel, das Bild ist ein echter Rubens, aber einer, der wiederholt böse Zeiten durchgemacht und sein ursprüngliches Relief verloren hat. Daher gewisse Schwierigkeiten, ihn als Beispiel Rubens'scher Kunst vorzuführen.« — In Königsberg ist gegenwärtig in dem Teichert'schen Salon eine Wiederholung der Antwerpener »Heiligen Familie« von Rubens, der sogenannten »Vierge au perroquet« ausgestellt, welch erstere der Porträtmaler Eug. Voss restauriert hat und in einer Broschüre als das eigenhändige Original zur Antwerpener heiligen Familie bezeichnet. Falls sich die Zuweisung an Rubens vor der fachmännischen Untersuchung irgendwie bewähren sollte, werden wir darauf zurückkommen.

Überlingen. In der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten spätgotischen St. Jodokuskapelle sind Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert entdeckt und zum Teil von der Tünche befreit worden. An den Wänden des Langhauses sind die vierzehn Nothelfer dargestellt, ferner Christus am Ölberg, die Verkündigung Mariä, Veronika mit dem Schweisstuch, der Triumph des Todes; im Chor die Geburt der Maria. Die Freilegung der wertvollen Bilder wird fortgesetzt.

WETTBEWERBE

Für den neuen Repräsentationsraum im Moabiter Kunstausstellungshause war ein Wettbewerb ausgeschrieben. Die Entwürfe, neun an der Zahl, sind jetzt im Bureau in Moabit ausgestellt. Gewählt wurde ein Entwurf von Alfred Balcke.

VOM KUNSTMARKT

Die Versteigerung von Ölgemälden alter Meister u. s. w. in Lepke's Kunstauktionshause in Berlin bot trotz der sehr ungleichen Qualität der Objekte eine Reihe von interessanten Porträts der holländischen, vlämischen, französischen und englischen Schule und von tüchtigen holländischen Blumenstücken und Tafelstillleben. Bei reger Kauflust erreichten die Preise fast durchweg eine verhältnismässig beträchtliche Höhe. So brachte ein vornehmes Männerporträt in lebensgrosser Vollfigur von J. A. van Ravesteyn 18000 M.; eine dem van Dyck zugeschriebene lebensgrosse Porträtgruppe von drei Personen 12900 M.; eine vielfigurige, farbenfrische Auferweckung des Lazarus, dem Holbein d. ä. zugeschrieben, 5000 M.; ein vornehmes Frauenporträt, dem Verspronck zugeschrieben, 4900 M.; das Brustbild einer jungen Frau, seltsamerweise dem Vermeer van Delft zugeschrieben, 2475 M.; das lebensgrosse Kniestück eines Mr. Thomas Nichols von H. Raeburn 2800 M.; die Pendants eines jungen Mannes und seiner Frau von M. J. Mierevelt zusammen 4600 M.; ein Stillleben von W. Heda 2180 M.; das Hüftbild eines Knaben,

B. v. d. Helst zugeschrieben, 1300 M.; ein signiertes Bild von G. Hoet, den Tod der Kleopatra darstellend 890 M.; ein Bruchstück einer sehr feinen kleinen Madonna von Memling 900 M. — Der Katalog, der leider zu spät zur Ausgabe gelangte, enthält vierzig der besten Gemälde und Holzskulpturen in Lichtdrucken.

VERMISCHTES

Die Herausgabe des berühmten Escurial-Kodex vom Jahre 1491 ist vor kurzem in Wien beschlossen worden. Die Zeichnungen des Kodex stellen Ansichten, Skulpturen und Architekturfragmente von Rom am Ausgang des Quattrocento dar; sie waren bis dahin nur in wenigen Proben herausgegeben worden, z. B. von E. Müntz im letzten Bande von Les Arts à la cour des papes nach photographischen Aufnahmen von Dr. J. Ficker. Jetzt soll der Kodex vollständig als Ergänzungsband zu den Jahresheften des k. k. österreichischen archäologischen Institutes Ende 1903 erscheinen. Die Herausgabe ist der tüchtigen Kraft von Dr. Herrmann Egger anvertraut worden, der die Aufnahmen im Escurial gemacht hat und seit Jahren mit unermüdlichem Fleiss dem Zusammenhang der Zeichnungen mit den römischen Denkmälern nachgegangen ist. In seinen Händen liegt die kunsthistorische Behandlung der ganzen Aufgabe, die Erklärung sämtlicher architektonischer und dekorativer Zeichnungen und die Erledigung der Autorfrage soweit sie möglich ist. Für die Erklärung der antiken Skulpturen, Statuen und Sarkophagreliefs, ist in Adolf Michaelis die denkbar beste Kraft gewonnen, und dasselbe gilt für die Erklärung der wenigen, aber so wichtigen Veduten Roms vor den Umbauten unter Julius II. und Leo X., welche Christian Hülsen übernommen hat. Der Kodex wird vollständig herausgegeben werden und zwar in der übersichtlichsten Weise, indem jede Zeichnung auf dem Blatte selbst ihre Erklärung erhalten wird; die beiden berühmten Ansichten Roms (vom Aventin und Araceli aus aufgenommen) werden in Doppeltafeln wiedergegeben werden. Nach den erfreulichen und erfolgreichen Anstrengungen die in den letzten Jahren zur Herausgabe römischer Skizzenbücher gemacht worden sind, darf man hoffen, dass jetzt auch bald Fabriczy's musterhafter Katalog der Zeichnungen des Giuliano da San Gallo seinen Atlas erhalten wird und dass auch das besonders reiche Liller Skizzenbuch einen Herausgeber finden wird. Wert und Bedeutung derartiger Publikationen muss um so mehr hervorgehoben werden, je grösser die Anforderungen sind, welche sie an die Selbstverleugnung von Herausgeber und Verleger stellen, je enger der Kreis gezogen ist, an welche sie sich richten. *E. St.*

Dem Direktor **Bredius im Haag** wurde kürzlich von einem amerikanischen Kunstfreunde durch Vermittelung des Herrn F. Haller, Direktor des Hôtel des Indes im Haag, für das Gemälde »Saul und David« von Rembrandt der ungeheure Preis von 1250000 Gulden geboten. Natürlich vergeblich, denn Dr. Bredius hatte dieses Bild, dessen Ankauf 1899 durch den holländischen Staat für 100000 Gulden nicht zu erreichen gewesen war, aus eigenen Mitteln gekauft, aber durchaus nicht in der Absicht, es wieder zu veräussern, sondern es dem Lande zu erhalten und vorläufig als Leihgabe dem Mauritshuis einzuverleiben.

Venedig. Das von Professor Sezanne entworfene Plakat für die internationale Ausstellung in Venedig mit einem Panorama der Stadt ohne Campanile wird von dem Sekretariat der Ausstellung an Sammler gegen Erstattung des Porto (25 cent.) gratis abgegeben.

Zu der in der vorletzten Nummer gegebenen Notiz über die geplanten **marmornen Jagdgruppen** am grossen Stern im Berliner Tiergarten können wir noch nachtragen, dass die grosse Berliner Strassenbahn die Kosten der ganzen Anlage übernehmen wird.

Die sehr dankenswerte Veranstaltung des Vereins zum Besten der Hauspflege in Berlin ermöglicht die Besichtigung einer Reihe sonst schwer zugänglicher Berliner Privatsammlungen und Künstlerateliers. Gegen Einlasskarten, die in der Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt, in den Kunstsalons von Eduard Schulte und Keller & Reiner, an der Theaterkasse des Warenhauses A. Wertheim und in der Buchhandlung von Freund in Charlottenburg erhältlich sind, können in jeder Woche bestimmte Sammlungen und Ateliers, die jedesmal bekannt gegeben werden, besichtigt werden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 19. 20. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

FÜR HUBERT UND JAN VAN EYCK!

Was würden die Archäologen wohl darum geben, wenn sie eine photographische Originalaufnahme des Zeus von Olympia besässen! Niemals werden wir zu einer anschaulichen Vorstellung dieses gänzlich untergegangenen höchsten Kunstwerkes der Antike gelangen: es ist unwiederbringlich dahin, die theoretischen Rekonstruktionsarbeiten der Archäologen bereichern bestenfalls nur unser abstraktes Wissen. Ja, würden die Archäologen nicht überhaupt mit Freuden den ganzen Statuenwald römischer Repliken griechischer Originale hingeben, wenn sie dagegen gute photographische Aufnahmen der untergegangenen griechischen Originale in Eintausch bekämen?

Der Aufschwung der neueren Kunstwissenschaft hängt mit der Vervollkommnung zweier Erfindungen zusammen: der Eisenbahn und der Photographie. Die Eisenbahn ermöglicht uns, rasch und bequem zu den Original-Kunstwerken zu gelangen, die Photographie giebt die beste Unterlage zur Vergleichung der Originale, die wir niemals unmittelbar nebeneinder betrachten können. Nebstbei bietet die Photographie jenen, denen das Reisen verwehrt ist, den schlechterdings besten und zuverlässigsten Ersatz für die Originale. Und schliesslich ist die Photographie für weltberühmte Kunstwerke in gewissem Sinne das, was der Buchdruck für die Werke grosser Dichter ist: eine Vorbeugung dafür, dass diese, die Menschheit aufs höchste interessierenden Dinge niemals, durch keine ausdenkbare Katastrophe, gänzlich und spurlos von der Erde verschwinden können.

Nun, ist es da nicht zum Lachen — zum Hohnlachen! — und muss es nicht die stärkste Entrüstung hervorrufen, wenn wir sehen, dass in diesen unseren so begünstigten Zeiten ausgesucht gerade das grossartigste Malerwerk der christlichen Kunst, der singuläre Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck an den Segnungen der so ausserordentlich vervollkommneten Photographie keinen Anteil haben soll! Der Altar besteht bekanntlich aus 20 Tafeln, die sämtlich, wie durch ein Wunder, ausgezeichnet erhalten, aber leider für immer getrennt, an drei weit auseinander liegenden Orten aufbewahrt werden: in Berlin, Gent und Brüssel. Es existiert nicht eine einzige Totalreproduktion dieses Wunderwerkes, die seiner einigermassen würdig wäre. Und zwar verstehen wir unter »würdiger« photographischer Reproduktion hier dreierlei. Erstens: Wiedergabe der 20 Tafeln in präzise *einheitlichem Massstab,* samt den alten Rahmen, so weit diese noch vorhanden sind. Nur so lässt sich der Altar wirklich rekonstruieren und eine für alle Zwecke — für die Forschung und für den Genuss — ausreichende Totalvorstellung von ihm gewinnen. Zweitens: bedeutende Grösse der photographischen Wiedergabe. Drittens: eine photographische Wiedergabe, die auf der heute erreichten Höhe dieser Technik steht. Es sind dies Forderungen, die sich — wie jeder zugeben wird — eigentlich von selbst verstehen. Aber: weshalb wurde ihnen bis auf den heutigen Tag nicht genügt? Um es kurz zu sagen: in Berlin und in Brüssel besteht kein Hindernis, im Gegenteil, an diesen Orten waltet sogar der beste Wille vor, zur Ermöglichung jener ersehnten Totalaufnahme die Hand zu bieten. Nur Gent sträubt sich, sträubt sich durchaus, sträubt sich unerbittlich: non possumus. In Gent müssten die dort vorhandenen vier Tafeln aus der kleinen dunklen Kapelle, in der sie sich befinden, zwecks Photographierung ins Freie gebracht werden, auch müsste eine Reinigung der Tafeln, nicht etwa eine Restaurierung, nein eine einfache, selbst den Firnis unangetastet lassende Säuberung von Staub und Schmutz dem Photographieren vorangehen. Die hohe Geistlichkeit in Gent schreckt vor diesen »Wagnissen« zurück. Gewiss ist es anerkennenswert, dass man dort diesen einzigen Schatz gleich dem Augapfel hütet. Tausendfaches Beispiel in allen öffentlichen und privaten Kunstsammlungen Europas sowie in vielen Kirchen beweist indessen, dass jene Zurückhaltung, die man in Gent unbeugsam beobachtet, weit über das Ziel hinausschiesst. Wie grenzenlos verbreitet in alle Welt ist durch schlechte, aber doch auch durch gute und ausgezeichnete Photographien das schönste Gemälde der romanischen Malerei: Raffael's Sixtinische Madonna! Wer, abgesehen von den Fachmännern und den kleinen durch sie angeregten Schichten, kennt das edelste Kunstwerk germanischen Ursprungs, den Genter Altar der Brüder van Eyck?

Der deutsche Reichstag hat die Mittel dazu bewilligt, die Malereien der Sixtinischen Kapelle in Rom in guten Reproduktionen zu publizieren. Es handelt sich hierbei um viele Zehntausende von Mark. Wäre

es nun nicht eine schöne Aufmerksamkeit, wenn man in Rom — wo italienische, päpstliche Kunst in solcher Weise von Nordländern geehrt wird — den Entschluss fasste, den Deutschen eine kleine Gegenerkenntlichkeit zu erweisen, indem von den massgebenden Persönlichkeiten aus — ich wage es sogar ehrfurchtsvoll Se. Heiligkeit selbst zu nennen — den geistlichen Würdenträgern in Gent nahe gelegt würde, sie möchten den hierzu Berufenen die Erlaubnis zum Photographieren des grossartigsten Werkes germanischer, religiöser Malerei gewähren.

Auf welchem Wege dieses ausgestreute Samenkorn das Erdreich erreicht, in dem es zur That ausreifen kann, entzieht sich meinem Vermuten. Ich kann nur sagen: Nachdruck dieser Zeilen aus der »Kunstchronik« ist nicht nur gestattet, sondern höchst erwünscht, ja erbeten! Und zwar wende ich mich mit meiner Bitte ebensowohl an die ausländischen wie an unsere deutschen Zeitungen.

Dr. FERDINAND LABAN,
Bibliothekar der Königl. Museen zu Berlin.

PARISER BRIEF

Eine ausserordentlich interessante Ausstellung vereinigt bei Georges Petit vier Künstler, die man, da es nun einmal nicht ohne das Schachtelsystem der »Schulen« gehen will, Impressionisten nennt: Lépine, Boudin, Jongkind und Sisley. Alle vier haben ungefähr zur gleichen Zeit gearbeitet, etwa zwischen 1860—1890, und alle vier sind tot. Nur Sisley hat lange genug gelebt, um Zeuge seiner Berühmtheit zu werden, die anderen sind gestorben, ehe es den eifrigen Bemühungen der Händler gelungen war, den Ruhm und die Preise ihrer Schützlinge in die gehörige Höhe zu treiben. Denn man darf sich bei allem Verständnis und bei aller Bewunderung für die Kunst der Impressionisten nicht verhehlen, dass ihr plötzlich zu schwindelnder Höhe aufgestiegener Ruhm sehr viel mit geschickter Reklame und geschäftigem Tamtam zu thun hat. Die ganze Gesellschaft der Maler, die man jetzt unter der Bezeichnung »Impressionisten« zusammenfasst, war bei Lebzeiten von gewissen Kunsthändlern monopolisiert; dreissig Jahre lang haben die Händler Boudins, Lépines, Jongkinds, Sisleys, Pizaros, Monets, Renoirs u. s. w. aufgespeichert, um jetzt, wo die Hälfte der Leute verschwunden ist und die andere im hohen Alter steht, die Schleusen der Magazine aufzuthun, nachdem man vorher durch fingierte Verkäufe und andere geschickte Machenschaften die Preise in die Höhe getrieben hat. Selbstverständlich werden die Schleusen vorläufig nur für diejenige Ware geöffnet, deren Urheber verschwunden sind. Claude Monet und Degas werden noch eine Weile warten müssen. Denn so lange der Künstler lebt, drückt er selbst seine Preise, indem er arbeitet und seinen schon vorhandenen Werken somit Konkurrenz macht. Erst wenn die Quelle versiegt ist, kann man den ausgeströmten Segen in Flaschen fassen und nach der Seltenheit den höheren Preis bestimmen. Da nun Boudin, Jongkind, Lepine und Sisley tot sind, so ist es an der Zeit, dass die Händler ihre Schätze an die Öffentlichkeit und an den Mann bringen. Diese sehr reellen Erwägungen sind die Ursache der gegenwärtigen Ausstellung bei Georges Petit. Von Zeit zu Zeit lese ich in Büchern und Zeitschriften von den Opfern, die von gewissen Pariser Händlern gebracht worden seien, um der idealen Anschauung der Impressionisten zum Siege zu verhelfen. Das ist eine sehr thörichte Auffassung, die von den betreffenden Künstlern durchaus nicht geteilt wird. Die Leute, die sich vor dreissig Jahren der Impressionisten bemächtigten, machten einfach eine geschäftliche Spekulation, die gelingen oder fehlschlagen konnte. Sie schufen das, was man sonst einen »Trust« oder ein »Corner« nennt. Die Spekulation ist ihnen ausserordentlich geglückt, und hat ihnen jetzt schon, wo sie erst am Anfange der Liquidation stehen, Millionen eingebracht. Ich sehe nicht ein, warum man den Leuten begeisterte Loblieder singen soll. Aber betreten wir die Ausstellung.

Es sind im ganzen hundert Bilder ausgestellt, fünfundzwanzig von jedem der genannten Künstler. Diese Ausstellung gewährt uns nicht nur einen genauen Einblick in die Art eines jeden der vier Maler, sondern sie ist zugleich ausserordentlich interessant, indem sie den Werdegang des sogenannten Impressionismus überzeugend vorführt. Die vier Leute greifen deutlich ineinander über, und obgleich in Wirklichkeit von einer solchen Entwickelung des einen aus dem anderen vermutlich nicht die Rede ist, stellen sie doch vier weiter schreitende Stufen in der Geschichte des Impressionismus dar, deren jede unmerklich zu der folgenden hinüberleitet. Besonders deutlich ist dies bei den drei erstgenannten; Sisley ist von dem ihm zunächst stehenden Jongkind durch eine weit grössere Kluft getrennt als Lépine von Boudin und Boudin von Jongkind. Der delikateste und zarteste von den vieren ist Stanislaus Lépine, der in seiner stillen Poetenart an die Leute von Barbizon und Ville d'Avray erinnert und in einigen seiner träumerischen Flussbilder und traulicher Gassen Corot's erster Manier begegnet.

Alle vier Meister wählen fast genau die nämlichen Motive: mit ganz wenigen Ausnahmen bieten ihre Bilder Ansichten von Flussufern und vom Meeresstrande, und die vorteilhafteste Mise en page ist ihnen allen gemein. Was man sich von dem resoluten Verzichte der Impressionisten auf jede Auswahl und Bildwirkung erzählt, stimmt vielleicht für Degas, lässt sich aber weder auf die hier vertretenen vier Maler, noch auf Claude Monet anwenden. Ganz im Gegenteil suchen sich diese Künstler immer ein möglichst dankbares Motiv, und wenn sie es einmal gefunden haben, bearbeiten sie es wieder und wieder unter allen erdenklichen Beleuchtungen. Lépine kommt nur selten aus Paris und seiner nächsten Umgebung heraus, und geschieht dies doch, wie in seinen Bildern aus der alten normännischen Stadt Caen, so weiss er auch anderswo genau die nämlichen stillen träumerischen Winkel und Flussufer zu finden, die ihn in und bei Paris beschäftigen. Er ist bei weitem der sinnigste, in sich versunkenste Poet von den vieren. Er malt seine Bilder einzig, weil sie ihm Vergnügen machen. An das kaufende Publikum denkt er dabei nicht. Er liebt die duftigen Fernsichten auf der Seine, die einsamen Winkel am Kai, die stillen Gässchen, die von gemütlichem Volke belebten Plätze, und alles giebt er mit Liebe, Gemüt und Poesie wieder. Warum er eigentlich zu den Impressionisten gezählt wird, ist nur aus wenigen seiner Bilder, wo er den farbigen Reflexen der Luft auf dem Wasser gerecht wird, zu erkennen. Jedenfalls steht er im ganzen den Leuten um Corot und Rousseau viel näher als den Anhängern und Nachfolgern Monet's, Pizarro's, Renoir's u. s. w., welche nahe daran sind, die Theorien des Impressionismus ad absurdum zu führen.

Boudin ist etwas weniger Poet und etwas mehr Maler als Lépine. Ihn freuen die hellen, klaren Accorde seiner Farben, die silbernen Wolken am hohen blauen Himmel, die roten leuchtenden Kleider und Sonnenschirme der Damen auf dem gelben Meeresstrande, die dunkelgrünen Bäume am silbernen Himmel, die roten Häuser am sil-

bernen Flusse. Er sucht farbige, malerische Wirkungen, wo Lépine in poetischen Stimmungen sinnt und träumt. Bei Jongkind wird diese Neigung noch stärker. Poet ist er nur noch als Maler. Die malerische Wirkung ist ihm alles, die Poesie nimmt er nur nebenbei mit, wenn es die Umstände gerade so fügen. Bei ihm finden wir schon die violetten, blaugrünen, lila und orange Töne, die nachher bei Sisley wie schroffe Herausforderungen losknallen. Und wie die Farben heftiger, und schliesslich sogar brutal werden, so wird auch die Pinselführung immer gröber. Bei Lépine sieht man kaum einen Pinselstrich, alles ist fein und delikat verrieben, bei Boudin wird die Faktur schon schwerer und gröber, Jongkind setzt mit spitzem Pinsel Klecks neben Klecks und Strich neben Strich, Sisley wirtschaftet rücksichtslos mit breiten Strichen drauflos. In seinen Farben wirkt Sisley häufig wie ein Polemiker oder Volksredner, der seine Wahrheiten übertreibt, um seiner Effekte desto sicherer zu sein. Sein nicht gerade angenehmes Violett färbt Bäume, Land und Fluss, und was bei Lépine zur stillen Melodie wurde, wird bei ihm zum brutalen Kriegsgeschrei. Er macht häufig den Eindruck des durch Widerspruch zur Übertreibung Gereizten: »Was, Ihr wollt nicht glauben, das Bäume blau und Kalkmauern violett sind? Das will ich Euch jetzt einmal zeigen!« Und dann setzt er den zarten bläulichen Hauch in das knallendste und brutalste Violett um, und je disharmonischer und hässlicher so ein Bild wirkt, desto mehr wird es angestaunt und bewundert, und desto höhere Preise werden dafür bezahlt. Zum Glück wird diese Modekrankheit bald vorüber gehen, denn die jüngsten Ausläufer des Impressionismus sind mit Erfolg bemüht, die ganze Richtung zu Tode zu hetzen.

Eine hübsche Ausstellung hat die Société nouvelle de Peintres et de Sculpteurs bei Duran-Ruel veranstaltet. Bartholomé zeigt hier die Bronzestatue einer schmerzversunkenen Frau mit ihrem toten Säugling, wahrscheinlich eine der zahlreichen Einzelfiguren zu dem grossen Totenmal, die nachmals bei der endgültigen Ausführung dieses monumentalen Werkes nicht benutzt wurden. Der Adel der Formen, wie die Tiefe der Empfindung ist bei dieser trauernden Mutter ebenso bewunderungswürdig wie bei dem Totenmal. Kleine Bronze- und Gipsfigürchen ruhender, tanzender oder spazierender Frauen zeigt der auf diesem Gebiete von früheren Ausstellungen vorteilhaft bekannte Bildhauer Louis Dejean. Alexander Charpentier ist mit zwei hübschen Plaketten und der charakteristischen Terrakottastatuette eines kleinen Mädchens vertreten, und Konstantin Meunier hat eine Büste des Malers Cottet gesandt, die mir bei allen Vorzügen der kräftigen und energischen Modellierung nicht auf der Höhe anderer Arbeiten dieses grossen Meisters zu stehen scheint.

Unter den Malern steht Jaques Emil Blanche mit einem ausserordentlich lebendigen und malerisch ungemein interessanten und wirksamen männlichen, einem ebenso vorzüglichen weiblichen Bildnisse und einer Anzahl famoser Skizzen an der Spitze. Lucien Simon hat zwei kräftige und farbenfrohe Aquarelle und zwei Ölbilder geschickt, alles Scenen aus der Bretagne, in der bekannten energischen Manier des Künstlers gemalt. Das eine dieser Ölbilder wirkt etwas trübe in seinen dunkeln Tönen, aus denen plötzlich ein grellroter Weiberrock herausknallt, dessen Leuchten den ganzen grossen Rest des Gemäldes in nächtliches Dunkel zurückdrängt. Aber die Art, wie Simon den Pinsel handhabt, wie er mit verblüffender Sicherheit breit und keck die Farben hinschmiert, ist so bewundernswert, dass die Freude daran alle Bedenken verstummen lässt. Cottet scheint mir auf dieser Ausstellung weniger gut vertreten und seine acht Bilder bedeuten sicherlich keinen Fortschritt und vielleicht einen Rückschritt gegen frühere, weit bessere Arbeiten von ihm. Auch er hat wie Bartholomé eine Mutter mit ihrem toten Säugling dargestellt, natürlich in bretonischer Tracht, und die kleine Leiche ist ganz mit grellbunten Papierblumen bedeckt. Die Malerei ist hart und erdig, und die tiefe Empfindung Bartholomé's fehlt ganz. Antonio de la Gandara ist ein Maler, dem man Originalität nicht absprechen kann, und der sich zahlreicher Bewunderer erfreut. Seine Bildnisse vornehmer Damen erinnern zwar an das Modejournal, aber er versteht es, den Modellen einen perversen Sphinxzug zu geben, der den Beschauer vor dem Bilde festhält. Seine Farben trägt er ganz dünn auf, die Konturen betont er scharf, die Schatten im Gesichte übertreibt er, und schliesslich werden Fleisch, Haar, Seide, Tapete, Sessel und Teppich hart und glatt wie aus Blech geformt.

Die neun kleinen Bilder Henri Martin's sagen uns nichts Neues: es sind Veduten aus der Provence, in der Sonne glänzende Dörfchen, von Weinreben überschattete Bauernhäuschen, mit Blumentöpfen geschmückte Fenster, alles in der bekannten Pünktchenmanier gemalt, was hier, wo es auf die Wiedergabe hellen Sonnenlichtes ankommt, sehr gut wirkt. Albert Baertson mit seinen holländischen Kanälen und Dorfstrassen, Emil Claus mit seinen bunten Gärten in Pünktchenmanier, Henri Duhem mit seinen Mondscheinbildern von Häusern am Wasser, Schafherden auf dem Felde, André Dauchez mit seinen melancholisch düsteren Dünen und Heiden, Georg Griveau mit seinen hellgrauen Landschaften, Bildnissen und Stillleben, Eugen Vail's venetianische Plätze und Kanäle, René Ménard's Traumgegenden mit den verzauberten Wolkengebilden, Walter Gay's Architekturen und Interieurs aus dem 17. und 18. Jahrhundert, René Prinet's hübsche, von sanften Lichtwellen durchflutete Stuben, Ernest Laurent's Porträts in Strichelchenmanier und Walter Sickert's Veduten aus Venedig, London u. s. w. sind den früheren Arbeiten ihrer Urheber so ähnlich, dass über sie nichts Neues zu sagen ist. Henry Caro-Delvalle endlich, ein junger Künstler, der im letzten Salon Aufsehen erregte, ist mit dem grossen Bildnisse einer alten Dame und eines kleinen Mädchens erschienen, eine Arbeit, worin der Einfluss Manet's deutlich zu erkennen ist, und die durch die geschickte und harmonische Abwägung der verschiedenen Schattierungen von Weiss interessant ist. Störende Zeichenfehler und eine sehr mangelhafte Perspektive verderben jedoch den angenehmen Eindruck des Gemäldes.

KARL EUGEN SCHMIDT.

MÜNCHNER BRIEF

(Emil Lugo — Alfred Kubin — Karl Bauer — Segantini)

(Fortsetzung)

»Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm«. Diese Worte geben die Grundnote im Schaffen Karl Bauer's, eines in München lebenden Stuttgarters, dessen Gemälde und Lithographien vor einigen Wochen im Kunstverein ausgestellt waren. Die générosité des Descartes, Carlyle's heroworship bestimmen das Gefühl, das er jenen Überwindern entgegenbringt, die es gestehen dürfen, dass ihr höchstes Glück die Persönlichkeit ist. Er ist ein männlich starkes und weiches süddeutsches Temperament. Etwas von Schiller's geradliniger Begeisterungsfähigkeit ist in ihm. Jedem volledlen ruhigen Sinnenreiz ist sein Empfinden offen. Ein längerer Aufenthalt in Paris war von guter Frucht. Besnard, Aman-Jean, Carrière, Fantin-Latour haben sich in ihn eingegraben. Mehr noch das Leben dort. Die Männlein und Weiblein vom Boulevard St. Michel, in seinen Skizzenbüchern immer mit drei, vier trefflich gewählten

und gegeneinander gesetzten Farbenflecken festgehalten, bekamen dort eine, man möchte sagen musikalische Verwandtschaft mit den Figuren eines Gravelot und Moreau in den Stichen der Prachtbücher des 18. Jahrhunderts. Leider ist bei ihm die letzte Hand oft die Feindin der Skizze. Wenige haben seinen feinschmeckerischen Farbensinn, aber in seinen ausgeführten Bildern wirkt die Farbe durch zu bekümmerten Auftrag oft klebrig und undurchsichtig. Nicht viele erfassen die Massenverhältnisse eines Kopfes so klar wie er, aber in seinen durchgearbeiteten Lithographien sind die Umrisse bisweilen durch zu starke Wiederholung der Linien beschwert. Wir sehen an einigen Stellen derben Hanf, wo wir flatternde Seidenfäden erwarten. Die Kraft, auch bei sorglicher Kalligraphie den Reiz energischer Handzüge zu wahren, jene tänzerisch leichte Kraft muss dem ein wenig zu deutschen Maler noch eigen werden.

Von den beiden Gemälden, in denen Bauer den Lyriker Stefan George, den reinsten Krystallisator, den die deutsche Sprache in unserer Zeit hat, darstellt, ist mir weniger das grosse, auf gelb, violett und grün gestimmte Ölbild des Lesenden am Tische, als das nur violettbraune Pastellprofil erfreulich, das in dem weichen metallischen Fluss der Züge und dem leicht gewellten Haar dem Dichter eine beglückende Jugendlichkeit giebt. Ganz der Erscheinung hingegeben zeigt sich der Künstler in der Bildstudie zweier Mädchen im Schlafzimmer. Die Linke steht, ihre orangefarbene Schärpe in der Hand. Die Rechte sitzt und liest, ihr Oberkörper ist noch nackt. Ihr rotes Untergewand klingt mit der hellroten Zimmerwand gegen das grüne Laub vor dem offenen Fenster. Das Licht fällt blaurot auf das Bett, es durchklärt die braunen Haare der Sitzenden. Die gleiche Freude am Rot schuf das noch lebhaftere, aber etwas harte Bild einer reif prangenden Frau in rötlichem Haar, die in Vorderansicht vor einem Tische und einem rotverhangenen Fenster steht. Der schwarze Hut, ein graugrünvioletter Mantel, im Hintergrunde eine vom Rot beglänzte weisse Kinderbüste, und ein Bouquet schliessen die Farbenreihe. Auf dumpfere Töne gestimmt ist das Profil einer Frau in ausgeschnittenem hellvioletten Kleid vor rotvioletter Wand. Das farbig beste Werk des Malers ist das Brustbild eines Mädchens in Seitenansicht. Die sehr feinen Züge werden gehoben durch das braune niederfliessende Haar, in das eine Perlenschnur verwoben ist. Die wie aus durchleuchtetem Elfenbein geschnittene Hand hält einen schimmernden Nautilus.

In den Vordergrund der Beachtung tritt Bauer aber durch seine Steindrucke und besonders durch sein schon von weitem Erfolge begleitetes Unternehmen, die Züge der Männer, deren Werke das Leben unserer heutigen Besten bestimmen, in einer aus der Erkenntnis ihrer Früchte geborenen Durchdichtung auch den Häusern mittleren Wohlstandes als gedankenvollen Wandschmuck zu bieten. Goethe, der Unendliche, ist auch für ihn der erste. Von den zahlreichen Blättern, in denen er den Schriftsteller aus Frankfurt in seinen verschiedenen Lebenswandlungen festgehalten hat, gefällt mir am besten der Sesenheimer. Leidenschaftlich ist das Gesicht, fast nur Profil, nach links gewandt. Kraftvoll fesseln die Augen. Das weisse Halstuch, lose umgeschlungen, flattert unruhig zurück. Auch ein weit übergreifender Baumast im Hintergrund sagt es: der Sturm weht seinem Bruder entgegen. Dann der Olympier. Ganz in Vorderansicht, in ruhigster Haltung tritt die prächtige, etwas faltige Masse des Gesichtes uns entgegen. Weisses wie flammendes Haar umgiebt die mächtige Domkuppel der Stirn. Die beiden gewaltigen Augen werden jeden, der das Blatt besitzt, oft mahnend und tröstend zugleich anblicken. Schiller wurde zweimal von Bauer gegeben: einmal im Profil, nach rechts gewandt, mit brennendem Blick. Stark sind die knochigen, vielgebogenen unschönen Züge betont, reich das berühmte rote Haar mit starken eigenhändigen Eingriffen nach Fertigstellung der Platte belebt. Ergreifender wirkt die Dreiviertelansicht. Aus dunklem Grunde taucht, in der Wirkung Carrière'schen Bildern ähnlich, nur die Kopfmaske empor, mit hellstem Licht auf der Stirn. Die Augen aber liegen ganz im Dunkeln. Es ist der Dichter der »Gruppe aus dem Tartarus«. Neben dieses Blatt tritt leicht Hölderlin. Ein weicher, versonnener fast weiblicher Kopf mit verschleiert blickenden Augen, in ganz dünnen weichen, verschwimmenden Linien festgehalten. Ein weniger gelungenes, vor allem zu stark mit dunkler Farbe beladenes Stück ist »Beethoven am Klavier.« Der Kopf ist zurückgeworfen, das Auge gesenkt, der Mond steht voll in der Nacht. Der Ausdruck ist doch eher mürrisch hochmütig, als von tragischem Stolz. Eines der weissesten, freiesten Blätter des Meisters ist dagegen der junge Heine. Wir sehen das eigentlich hübsche Gesicht von vorn; ein leise spöttischer und dabei doch melancholischer Zug belebt den Mund. Deutliche Spuren der Nacharbeit des Messers auf dem schon druckfertigen Stein sind hier zu bemerken. In schwererer ruhigerer Erscheinung tritt naturgemäss Bauer's enger Landsgenosse Moerike vor uns. Er hält ein aufgeschlagenes Büchlein vor das sinnende Auge, ganz wie ein echter Pfarrer. Das Weiche in dem massigen Kopfe ist gut beobachtet, die schöne gewellte Stirn und die Falte unterm Auge. Eine der einfachsten und zugleich eindrucksvollsten und beliebtesten unter den Lithographien ist die Schopenhauer gewidmete. Trefflich ist schon die Raumverteilung: wie in dem mittelgrossen Breitblatte der Kopf ohne alles Beiwerk links unten an den Rand gesetzt ist. Da kommt vor dunklem Grunde der rocher de bronze des durchfurchten Schädels, kommen die reich durchgebildeten Augen zu schönster Geltung. Von der herben kundigen Kritik Meister Arthur's in das Reich prangendsten Eigenwillens leitet Richard Wagner. In dem am meisten plastischen seiner Blätter hat Bauer ihn dargestellt, in Dreiviertelansicht nach rechts, den Kapellmeisterstab in gebietender Hand. Mächtig breitet sich die Stirn, schlaff schon liegen die Wangen. Im Hintergrund steigen die Tonwellen des Feuerzaubers auf. Wagner's edelster Judas, Friedrich Nietzsche, ende die Folge. Auf dem breiten Blatte ist der Kopf mehr nach links gerückt, die schmerzend schwere Stirn in die Hand gestützt. Dahinter aber leuchtet die Sonnenscheibe, schwingt sich der Adler. — Doch sollen wir bei einer Darstellung Nietzsche's daran denken, dass der Mensch zuletzt krank wurde und starb? Kümmert es uns, was aus der Kohle wird, nachdem sie brennend ihre herrliche Wärme uns gegeben?

Unter den Steindrucken Bauer's, die Personen unserer letzten Zeit wiedergeben, nehmen schon der Zahl nach — fünf — die Darstellungen Stefan George's einen weiten Platz ein. Drei seien herausgehoben. Ein im Umfang bescheidenes Blatt bietet den Dichter als Kniestück, in leichter Wendung nach links, die Hände über dem langen Rocke verschränkt, das Haupt erhoben, die Augen streng niederblickend. Jene pessimistische Abgeschlossenheit spricht hier sich aus, in die bedeutende Menschen sich für Zeiten unter dem allzuoft sich wiederholenden Eindrucke flüchten, dass in der Welt meistens mit Kupfermünze gezahlt wird. Technisch ist die Arbeit bedeutsam durch die sparsam nur starke Licht- und Schattenflecke gebende, eine schöne Schwarzweisswirkung erzeugende Behandlung. Freilich ist dies nicht die Sprache der Lithographie, sondern die des Originalholzschnittes, wie ihn Veldheer in Holland, Kongstad in Dänemark zu prächtigem Leben erweckten. Wollte Bauer diese Fertigkeit erlernen,

so würden wir bei dem starken Liniengefühl des Künstlers bald eine Anzahl trefflicher Drucke von edler Materialwirkung erwarten können. — Bei weitem grösser ist ein Brustbild im Profil mit nach rechts hin erhobenem Kopf. Der unruhige Blick, die stark vorschwellende Stirn, das reich zurückgewellte Haar, die Betonung des Knochenbaues: all das drückt eine gewaltige, mit Hindernissen kämpfende Willenskraft aus; an die gehemmten Kaskaden von Beethoven's dritter Leonore werden wir gemahnt. Im Hindergrunde steht hier Venedigs Colleoni, der Mann mit der Hand am Zügel. — Ruhiger, versöhnter blickt der Dichter auf einem auch im äusseren Abschluss sehr gelungenen Rundblatte. Wieder in Seitenansicht ist das Haupt nach links gekehrt, leicht von der schlanken feinen Hand gestützt. Das Haar ist als volle, schwere, seidige Masse zurückgekämmt. Es ist ein Augenblick ruhigen Zuhörens. Vandyckische Vornehmheit ist diesem Werke eigen. Auch an van Dyck, an das Bild, wo er Karl I. in drei Ansichten auf einer Leinwand abmalte, lässt eine Lithographie Bauer's denken, wo die Züge Ricarda Huch's, der Dichterin, die ihre Romane den Schmetterlingen und Mücken, die an der Lampe des schönen Lebens ihre Flügel versengen, widmet, in siebenfacher Ausfertigung je nach den schnell verhuschenden Stimmungen der geistvollen Frau festgehalten sind. Das Hauptbild, in Vorderansicht, ist auf dem breiten Blatte links unten angebracht, die anderen Aufnahmen, mehr oder weniger schattenhaft, geschickt im Raume verteilt. Gewiss würde der geistreiche Einfall, der dieser Komposition zu Grunde liegt, bei häufiger Ausführung von seinem Reiz verlieren. Artistischer wirkt sicher ein ganz kleines Blatt, auf dem dieselbe Frau in Dreiviertelansicht, mit müder Überlegenheit den Beschauer anblickend, den Kopf in die behandschuhte Linke stützend, vor einer Flusslandschaft erscheint. — Mit noch zwei Frauenbildern sei die Auswahl aus dem schon sehr stattlichen graphischen Werk Bauer's abgeschlossen. Auf dem einen sehen wir Diana mit der Mondsichel im Haar. Die kräftig reinen Züge im Profil, das Auge ruhig ins Weite blickend. Wie man am Ansatz der Arme erkennt, hat die Jägerin eben den Pfeil auf das enteilende Wild abgeschnellt. Das Haar, ganz als dunkle Masse behandelt, flutet gross und reich zurück. Das irdische Vorbild für dieses Blatt, dessen einfacher grossgeschwungener Linienfluss so recht der Gemütsart des Künstlers entspricht, bot Berta Morena, Münchens zur Zeit beliebteste jugendlich dramatische Sängerin, eine Landsmännin Bauer's und eine Künstlerin, die stark und sicher ihre Aufgaben erfasst. — Das andere Stück — eine der wenigen mehrfarbigen Lithographien Bauer's, mit glücklicher warmer Wirkung aus zwei braunen und einer graublauen Platte gedruckt — spiegelt eine Pariser Erinnerung wieder. Es ist ein junges Mädchen im Hut, das wie im Vorübergehen sich umwendet und uns anblickt. Wie klar ist die kurze gerade Stirn, wie reizvoll die kleine geradlinig gezeichnete Nase! Die vollen leicht vorgeschobenen Lippen, das runde stark vorgeführte Kinn erzählen von allzu frühen Küssen. Die Wange, trotz ihres natürlichen Rot, ist nicht straff gespannt und das schöne blaue Auge, blau unterrändert, spricht bei aller Koketterie des Blickes von stillem Leiden. Es ist eine von jenen Vielen, Vielen, die vorübertanzen im wilden heiligen Tanze von Paris und bald hinsinken. Goethisches Verstehen schuf auch dieses Blatt.

* * *

Zeigte Lugo uns in Wald und Berg das freundliche immerrege Leben, führt Kubin uns durch die Schrecken unserer schlimmsten Nächte, giebt Bauer den starken und schönen in sich selbst ruhenden Menschen, so lässt Giovanni Segantini in seinen besten Bildern einfaches Menschenwesen in innigster Verschlingung mit einer grossen und herben, klaren und kalten, siegreich leuchtenden Natur schauen. Wie der Professor Nietzsche auf Sils-Maria zum Zarathustra wurde, so flüchtete der im weichen lungenfreundlichen Arco Geborene »schwülen Niederungen feind« hinauf in den Engadin, ins oberste Stockwerk Europas. Im Januar war hier viel von dem dreivölkischen Maler die Rede: das grosse vom österreichischen Kultusministerium herausgegebene Denkmalwerk über ihn war erschienen, die »Jugend« hatte eine Anzahl der Abbildungen benutzen dürfen und eine Segantini-Nummer herausgebracht, die schnell überallhin ihren Weg fand, und die trefflich geleitete Kunsthandlung Heinemann zeigte eine gut gewählte Reihe seiner Bilder, bei deren, soweit sie verkäuflich waren, morganischen Preisen man ein angenehmes Gruseln empfinden durfte. Merkwürdig war es zu erkennen, wie der Meister angefangen hat: mit schwerem Courbet'schen Ton, mitunter italienisch süsslich im Motiv: ein junges kräftiges Paar am Zaune im Liebesgespräch. Im Hintergrund aber ein vortrefflich erfasster Ort am Wasser: die Turmspitzen und Mauerflächen leuchten, ganz einfach hingesetzt, in letzter Dämmerung und spiegeln sich. Aus derselben Zeit eine silberige, etwas nassfarbige Mondscheinstudie: Hirt und Hirtin an der Tränke. — Wieder zu sehen war das grosse, oft ausgestellte Hauptwerk »Zwei Mütter«, im Titel wie im Motiv — eine junge Frau sitzt abends bei der Kuh im Stalle — etwas absichtsvoll, stark im Licht, in den Fleischtönen aber doch trotz der Erklärung durch die Lampe zu rötlich. Deutlich sieht man hier die eigentümliche — heute trotz Michetti und Mancini in ganz Italien adoptierte — Auftragsweise seiner Meisterzeit; man fühlt sich unfreiwillig an die Fäden des Parmesankäses in den Suppen des schönen Landes erinnert. Rein und klar, stark im Blau und Grün erschien wieder: die Ziegenhirtin an der Weidenhecke (Galerie Knorr). Zu den zu sehr gewollten Werken des Künstlers rechne ich noch die dunkle Selbstporträtzeichnung: eine vorhandene eigene Schönheit ist da bewusst zu einer romantischen Christusmaske gesteigert. Das schönste von Segantini's allegorischen Bildern ist wohl trotz der Schwächen der Zeichnung die Morgenröte, weil hier einfach das Naturschauspiel zu einer in roten Schleiern daherschwebenden dunstig umrissenen Frauengestalt verdichtet wurde: sie ist wie aus der zu ihren Füssen liegenden Gebirgslandschaft herausgewachsen. Die Umrissform des Bildes — ein nach links geneigtes Oval — dürfte nicht allzuhäufig vorkommen. Am stillsten und eindringlichsten wirkten: die Rückkehr in den Stall, mit den im Hintergrund aufblitzenden ersten Abendlichtern und die Zeichnungen: St. Moritz bei Nacht, ohne Farbe und doch mit der ganzen Feerie des Lichtes, dann: ein Mann und ein Weib, die in Dämmerluft mit dem Reisig auf dem Rücken nach den Hütten zurückwandern, gross und feierlich in jeder Linie. Endlich: die Schafschur. Ein ganz kleines Blatt. Nur ein alter Mann mit seinem Tier, über das er in der Arbeit sich beugt. Durch das Fenster dann noch ein Landarbeiter und ein Mädchen, die hineinsehen. Aber ein homerisches Bild.

Segantini ist nicht ganz bis zu jener grossen anethischen Kunst eines Vermeer van Delft gekommen, die das äussere Dasein bis in die letzten Poren mit eigenem Geist, mit eigenem Leben fast unmerklich durchdringt und es dann befreiend als etwas, das man besitzen kann, wieder darreicht, und die am höchsten sich offenbart in dem Frankfurter »Geographen« in dem »Maler und seiner Muse« der Wiener Czerningalerie, aber auf diesem Wege steht er.

Auch ausser den Segantinis bot Heinemann's Januarausstellung Hervorragendes: von Trübner den Knaben,

der einen Cigarrenstummel aufhebt, Stuck's Pan nnd Nymphe, von Thoma eine feine bachdurchflossene Landschaft ohne Staffage, Ribot, der schussbereite Jäger, und sogar Sachen von hier recht selten gesehenen Meistern: eine kleine Flusslandschaft von Daubigny, eine Ölskizze (Schäferscene) von Millet und ein erstaunliches Waldstück von Constable. Die Firma Heinemann will sich in den Maximiliansanlagen, nahe dem Hildebrandbrunnen, ein eigenes Haus bauen lassen. Der Kunsthandel nimmt entschieden in München einen neuen Aufschwung; hoffentlich bleibt einiges von den durchwandernden Schätzen in der Stadt hängen.

Im Februar. *FRANZ DÜLBERG.*

ANKAUF VON OTTO GREINER'S GEMÄLDE »ODYSSEUS BEI DEN SIRENEN«

Noch schneller und entschiedener als der Ankauf von Klinger's »Beethoven« hat sich die Erwerbung von Otto Greiner's kolossalem Ölgemälde »Odysseus bei den Sirenen« für das Leipziger Museum soeben vollzogen. Allerdings betrug der Kaufpreis noch nicht den zehnten Teil des »Beethoven«, nämlich nur zwanzigtausend Mark, und die Wege zum Ankauf waren dadurch geebnet, dass sich die Verwaltung in der Voraussicht der Bedeutung dieses Gemäldes seit Jahren das Vorkaufsrecht gesichert hatte, und dass ferner die Stiftungsgelder des »Georgifond« von Geheimrat Georgi in hochherziger Weise zur Verfügung gestellt wurden. So konnte das Museum ohne langwierige Verhandlungen ein Kunstwerk von ungewöhnlicher Bedeutung und damit eine neue Attraktion seines früher an »Schlagern« nicht allzu reichen Besitzes acquirieren. Eben wurde das Bild im Kunstverein ausgestellt, zugleich mit einer Anzahl dazu gehöriger Studien in Pastell von Figuren in Lebensgrösse und von Détail. Wir werden das Gemälde unseren Lesern in der »Zeitschrift für bildende Kunst« in Abbildung vorführen und möchten hier nur in wenigen Worten über den Inhalt berichten. Es ist ein Breitbild von nahezu vier Meter Länge und zwei Meter Höhe und zeigt rechts vorn eine schroffe Klippe, auf der drei nackte Frauengestalten in energisch bewegter Haltung halb knieen, halb hocken und durch Gesten und lockende Worte die Schiffer drunten zu bethören trachten. Jede von den dreien bietet eine andere Ansicht, die beiden äussersten rechts und links, durch eine hochgehobene tiefrote Mohnguirlande verbunden, zeigen Vorder- resp. Rückenansicht, die mittelste scharfe Profilstellung. Aus einem sturmgekrümmten Ölbaume, dem letzten Schössling einer gewaltigen Wurzel, haben sich die Sirenen eine originelle Naturharfe geschaffen, indem sie Saiten von den Zweigen nach der Wurzel spannten. Hart an der Klippe vorbei zieht das primitive Fahrzeug des Odysseus, vorwärts getrieben von einem Segel und von den mechanischen Schlägen dreier wettergebräunten nackten Ruderer, gelenkt von einem in hochmütiger Pose dastehenden Steuermanne. An den Mastbaum geschnürt reckt sich der Dulder Odysseus und wendet sein an Laokoon erinnerndes Antlitz voll Sehnsucht den lockenden Frauen zu. Zwei Gefährten, einer knieend und einer stehend, verdoppeln mit Kraft und Eifer die haltenden Bande. Vor dem Schiffe blinkt lichtblaues Wellengekräusel, weiter nach der Tiefe zu sieht man weissrandige Sturzwellen und ganz fern die hohe, dunkelblaue See. Der Himmel ist stark grau bewölkt mit ganz wenig durchbrechendem Blau. Rechts ganz am Rande, hinter der Klippe, leuchten in der Ferne rötliche Felsenufer wie ein Motiv aus Terracina, ein entzückendes Bildchen im Bilde. Durch das Grau des Wolkenhimmels und seiner Reflexe im Wasser wird die helle koloristische Gesamthaltung des Bildes bestimmt; alle übrigen Farben: das Schwarzbraun des Schiffes und des Felsens, der Bronzeton der Leiber, das Rot der Klatschrosenguirlande sind in feiner Harmonie damit vereinigt. Aber in der Komposition ist es nicht ohne einige Gewaltsamkeiten abgegangen, so scheint mir das Schiff dem Ufer sehr nahe und vor allem der Felsen der Sirenen dem Auge des Beschauers zu nahe zu sein. Es wird also die Illusion erweckt, dass man unmittelbar hinter den Sirenen auf der Insel steht und von hier aus, nicht, wie man gern möchte, vom Schiffe aus, den Vorgang miterlebt. Obwohl das lineare Gleichgewicht im Bilde durch die wagerechte Linie des Schiffes und durch den Felsen mit den drei Frauen einerseits und das Segel mit der dreiteiligen Gruppe am Mastbaum andererseits hergestellt ist, überwiegt doch perspektivisch die Felspartie so sehr, dass man immer unwillkürlich den Standpunkt rechts einnimmt. Auch die Verkürzungen der Glieder, z. B. des Armes der mittleren und des Rückens der hinteren Sirene sind nicht frei von Härten. Nicht wenige der Beschauer werden zuerst frappiert sein von dem völligen Mangel an heroisch-klassischer Auffassung, sie werden erst Preller überwinden müssen, um Greiner zu goutieren, aber niemand wird verkennen, dass mit diesem Gemälde eine ungewöhnlich ernste und starke Künstlerpersönlichkeit sich offenbart. Der Ruhm als einer der besten Graphiker der Gegenwart genügte Greiner nicht mehr, er wollte zeigen, dass er *malen* könne und hat nun mit gewaltigster Kraftentfaltung und glücklichem Gelingen sein Meisterstück als Maler geschaffen. *B.*

NEKROLOGE

Der Bildhauer und Maler **Ludwig Gloss** ist am 23. Februar in Mödling gestorben. Er wurde am 30. Januar 1851 in Wiener-Neustadt geboren und bildete sich auf der Wiener Akademie, später in München und bei Professor Zumbusch. Zu seinen besten Skulpturen gehören der »Friedensengel« für die Familiengruft Ritter von Rotherman in Frauenhaid, ferner die fünf Statuen für das neue Wiener Rathaus. In den letzten 20 Jahren war Gloss auch als Maler thätig und pflegte hauptsächlich das Porträt und das Genre.

PERSONALIEN

Der Kunstgelehrte Privatdozent Dr. **Karl Cornelius** in Freiburg i. Br. ist zum ausserordentlichen Professor ernannt worden. — Dr. *Rudolf Kautzsch*, Privatdozent an der Leipziger Universität und Direktor des Buchgewerbemuseums ist einer Berufung als Professor an die Universität Halle gefolgt; zu seinem Nachfolger im Direktoriat des Buchgewerbemuseums wurde Dr. Eduard Tönnies gewählt.

DENKMALPFLEGE

Florenz. Der Unterrichtsminister Nasi hat dem Professor Chiappelli, der auf dem Fresko Orcagna's in Santa Maria Novella ein unerkanntes Danteporträt gefunden zu haben glaubt, mitgeteilt, dass er den Professoren Maccari und Seitz den Auftrag erteilt hat, das Fresko zu untersuchen und behufs eventueller Restaurierung ihm Vorschläge zu machen. Da es schwerlich möglich sein wird, ein einzelnes Stück der Komposition zu restaurieren, so wird vielleicht eine gründliche Reinigung des ganzen Werkes die Folge sein, wodurch der Streit dann auch praktische Bedeutung gewinnen würde. *G. Gr.*

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 20. Februar entwickelte Professor Mau die Ansicht, dass die Cacus-Stiege auf dem Palatin, deren oberer Ausgang durch ein Lavapflaster angezeigt wird, von hier nicht in gerader Linie zum Zirkus hinabgegangen sein könne. Der steile Abfall des Hügels und die von Mau nachgewiesene Fortsetzung der über ihm liegenden Kammern quer durch jene Linie des Aufganges verbieten es. Der Vortragende nahm also die Umbiegung jener Strasse im rechten Winkel an, dahin, wo ein anderes Stück lavagepflasterter Strasse gegen den nordwestlichen Hügelrand verläuft. An diesem Abhang wies er die Möglichkeit der eigentlichen Treppe nach. Professor Hülsen schloss sich der Ansicht Mau's an, die er durch richtigere Auslegung antiker, litterarischer Zeugnisse zu stützen suchte. Professor Petersen war erfreut, seine schon im alten Rom ausgesprochene Ansicht über den Lauf der Strasse bestätigt zu sehen. Dann erörterte Professor Hülsen die in H. Nissen's italienischer Landeskunde (im soeben erschienenen dritten Bande) ausgesprochene Hypothese, dass das älteste Rom nicht auf dem Palatin, sondern auf dem Esquilin gelegen habe. Die Inschrift aus Tivoli, welche ein Esquilinisches Thor daselbst zu nennen scheine, sei von zweifelhafter Ergänzung. Auch bestätigten sowohl die älteren Gräberfunde auf dem Esquilin, wie auch die neuesten am Forum das höhere Alter der palatinischen Stadt. Zum Schlusse legte Professor Petersen die von Dr. Pollak herausgegebene vornehme Publikation klassisch-antiker Goldschmiedearbeiten im Besitz des russischen Botschafters in Rom A. J. von Nelidow vor, indem er den hohen künstlerischen Wert dieser Sammlung hervorhob und dem anwesenden Besitzer zugleich für das der Bibliothek des Archäologischen Institutes überwiesene Exemplar seinen Dank aussprach. Dann wandte sich Professor Petersen noch mit kurzen Worten gegen den Versuch von Professor Emil Reisch in Wien, die Zusammensetzung des Ara Pacisfrieses wieder aufzulösen und wies die Unhaltbarkeit der Methode und der Resultate nach. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Das Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. erhielt durch Schenkung des Herrn Leopold B. H. Goldschmidt in Paris eine sehr interessante Bereicherung an Gemälden der grossen französischen Malerkunst im 19. Jahrhundert, dem »grand siècle«, das in deutschen Sammlungen nur in wenigen Proben vertreten ist. Die neuen Bilder sind: eine an Millet erinnernde Landschaft mit einem Ochsengespann von Alex. Gabriel Decamps, eine grosse Flachlandschaft von Antoine Chintreuil, eine kleine »Pietà« von Gustave Moreau und ferner von dem beliebtesten französischen Architekturmaler des 18. Jahrhunderts, Hubert Robert, eine nächtliche Landschaft mit römischen Ruinen vorn und einer brennenden Stadt im Hintergrunde.

Erfurt. Bei Gelegenheit der vierten Tagung für Denkmalpflege soll hier den September dieses Jahres hindurch eine *kunstgeschichtliche Ausstellung* stattfinden, die im wesentlichen dazu bestimmt ist, den Werdegang der sächsischen, thüringischen und fränkischen Malerei zu veranschaulichen, aber auch Architekturdarstellungen, Kunstgewerbliches und dergleichen mehr bringen wird. Als Ausstellungsräume sind der Kreuzgang und die anstossenden Kapellen, Säle und Zimmer am Dome in Aussicht genommen. Den Ehrenvorsitz führt der Oberpräsident der Provinz Sachsen, Herr Dr. v. Boetticher. Wir denken in Kürze näheres über das interessante Unternehmen mitteilen zu können.

Die **Frühjahrsausstellung der Münchner Secession** wurde am 28. Februar eröffnet. Der Katalog giebt 306 Nummern an, darunter 41 graphische Werke. Fremde Künstler sind wenig vorhanden, aber einen eigenen Saal nimmt die holländische Künstlergruppe des eigenartigen Malers Jan Toorop ein. Bei den Radierungen sieht man in grösseren Sammlungen den geistvollen L. Legrand aus Paris und den originellen Norweger E. Munch. Die Frühjahrsausstellung wird zwei Monate dauern.

Die Kgl. Gemäldegalerie im Haag hat kürzlich von Herrn des Tombe zwölf Gemälde geschenkt bekommen, unter denen sich ein Studienkopf eines Mädchens vom *Delfter Vermeer* befindet. Das Bild ist voll bezeichnet und in kunstwissenschaftlichen Kreisen schon seit langer Zeit bekannt. Ferner sind aus diesem Legat hervorzuheben ein Kinderporträt von *Flinch,* bezeichnet und datiert 1640, eine Landschaft von *Esaias van de Velde,* von 1624, ein Bild von *van Beyeren,* eines von *Zwaerdecroon* u. s. w.

Das **Rotterdamer Museum** hat kürzlich ein kleines weibliches Bildnis von *Gerard Don* und eine kleine Landschaft von *van Goyen* erworben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. *Entdeckung der Krypta von Papst Damasus I.* (366—384). Fünfzig Jahre lang hat De Rossi nach der Krypta des hl. Damasus geforscht, ohne dass es ihm gelungen wäre, sie topographisch zu bestimmen. Jetzt ist dem Nachfolger De Rossi's, J. Wilpert, die für die christliche Archäologie unendlich wertvolle Entdeckung nach langen, mühevollen Forschungen gelungen. Seit November vorigen Jahres war Prälat Wilpert an der Arbeit. Seine Ausgrabungen an der Ardeatinischen Strasse hatten von vorne herein dies Ziel ins Auge gefasst, und auf Grund alter Itinerarien konnte er nicht mehr zweifeln, dass ihm die Auffindung der Damasuskrypta gelingen würde, nachdem die Katakombe der Heiligen Markus und Marcellinus aufgedeckt worden war (vergleiche Kunstchronik S. 242). Etwa zehn Meter von dieser Katakombe entfernt ist nun die Krypta des hl. Damasus entdeckt worden, dadurch, dass die Grabinschrift der Mutter des Papstes an Ort und Stelle gefunden wurde. Dem Papst ist von der schönen Entdeckung bereits Mitteilung gemacht worden; näheres über dieselbe hat Prälat Wilpert gelegentlich des historischen Kongresses zu geben versprochen. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt. *E. St.*

VOM KUNSTMARKT

Die Versteigerung der Sammlung Hayashi im Hotel Drouot in Paris nahm vier Tage in Anspruch und brachte für die ca. 1700 Nummern 418000 Franken, dabei ausgeschlossen das Hauptstück der Sammlung: ein Kakemono auf Seide, Bildnis des Priesters Genjo Sanzo, das mit 100000 Franken angesetzt und zurückgekauft wurde. Das Dresdner Museum erwarb für 5400 Fr. eine sitzende Statue des Miroku aus lackiertem Thon, 7. Jahrh., ein Meisterwerk der Tori. Von derselben Künstlerfamilie stammte ein Jünglingskopf aus bemaltem Thon, den das Louvre für 2450 Fr. erstand. Eine sitzende Amida, 12. Jahrhundert, brachte 2000, ein bemaltes Standbild des Schiudssi-men Kwannon 2500, die sitzende Statuette des Priesters Mongaku, Holz, 12. Jahrhundert, 3800, ein goldlackierter Schreibkasten 4650, andere weniger feine 2000—200 Fr., eine Bauchvase aus Tschiun-Yao-Porzellan 3900, eine chinesische Bronze: grosse Kufe, Daïban, 7100, eine japanische

Bronze: vergoldete Sitzstatuette des Bodhisatwa mioku, 7. bis 8. Jahrhundert, 4000, zwei gestickte Darstellungen (Sonne und Mond) 5100 und 2000, Kakemono aus dem 12. Jahrhundert auf Seide 2000, Kakemono von Utamaro auf Papier, Hausinneres, 7100, zwei Kakemonos von Hokusai, Seide, 2900, ein anderer von demselben Künstler 2000 Fr.

In **Rudolf Lepke's Kunstauktionshaus** in Berlin kommt vom 17. bis 21. dieses Monats die umfangreiche und sehr wertvolle Sammlung des verstorbenen Bremer Kaufmanns H. Jungk zur Versteigerung. An den ersten beiden Tagen werden die kunstgewerblichen Arbeiten des Mittelalters, der Gotik und Renaissance, an den letzten drei Tagen die erlesene Sammlung von illustrierten Pergamentmanuskripten, Inkunabeldrucken, Ornamentstichen und Bucheinbänden verkauft. Ein illustrierter Katalog in zwei Abteilungen führt die schönsten Stücke in Abbildung vor.

In der Galerie Helbing, München, werden am 23. März 126 Ölgemälde, vorwiegend deutscher und niederländischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, zum Teil aus dem Besitze der Gräfin Rümerskirch in Salzburg stammend, versteigert. Der mit zehn Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog führt 50 Gemälde vor, unter denen die folgenden feinen, wenn auch nicht durchweg gesicherten Bilder von Joachim Patinir, Lukas van Leyden, Utrechter Meister, Benozzo Gozzoli, Adr. van Ostade, Jan Asselyn, Ad. Pynacker und S. van Hoogstraaten besondere Beachtung verdienen. — Ferner findet am 26. März und folgende Tage die Versteigerung einer wertvollen Kupferstichsammlung (ca. 1200 Nummern) und von 123 Handzeichnungen niederländischer und italienischer Meister statt. Der Katalog verzeichnet unter den Stichen und Radierungen Blätter von Schongauer, Dürer, den Kleinmeistern, von Lukas van Leyden, Rembrandt und Marc Anton, ferner Schabkunstblätter und Farbendrucke des 18. Jahrhunderts.

VERMISCHTES

Florenz. Professor Milani, Direktor des archäologischen Museums, sendet an die »Nazione« einen Brief, worin er die erfreuliche Mitteilung macht, dass das entwendete Stück der Françoisvase von unbekannter Hand auf einer Schale in einem der ägyptischen Säle des Museums niedergelegt und dort bei der Reinigung aufgefunden worden ist. So ist denn der seiner Zeit von Milani veröffentlichte Appell nicht ungehört geblieben.

Das Staatsarchiv hat in der Person von Alessandro Gherardi, der dem Institut seit mehr als vierzig Jahren angehört, einen neuen Direktor erhalten. *G. Gr.*

Zoladenkmal. Konstantin Meunier übernahm auf Anregung der Gattin Zola's die Ausführung des Zolamonuments für Paris unter Mitwirkung des Bildhauers Charpentier in Paris.

BERICHTIGUNG

Zu der Notiz über das Germanische Museum in Cambridge, Mass., U. S. A., schreibt uns Herr Professor Dr. Kuno Francke, Kurator des Museums, dass dasselbe einen Teil der Institute der Harvard-Universität bildet und nicht etwa in einem Neubau, sondern in einer früher zu Turnzwecken bestimmten Halle installiert ist. Die Sammlung konnte schon seit längerer Zeit dem Publikum zugänglich gemacht werden; die feierliche Eröffnung soll aber erst nach Eintreffen der Geschenke des deutschen Kaisers, voraussichtlich im Oktober, stattfinden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 20. 27. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

HOLLÄNDISCHER BRIEF

Dass das holländische Kunstleben ein sehr reges ist — wenigstens insoweit es sich nach aussen hin quantitativ äussert — ist auch diesen Winter wieder sehr deutlich geworden.

Die grosse Anzahl von Ausstellungen aller Art, die Zunahme der Kunsthändler und der bildenden Künstler sind die deutlichsten Beweise dafür. Die Frage jedoch, ob die holländischen bildenden Künste nun auch qualitativer denselben Fortschritt machen, lässt sich nicht in einem Satz beantworten.

Im allgemeinen glauben wir jedoch sagen zu dürfen, dass wir uns unserer jetzigen Leistungen in dieser Hinsicht nicht zu schämen brauchen. Im Kunstgewerbe wie in der Malerei behauptet Holland auch am Anfang des 20. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle, während es jetzt auch auf dem Gebiete der Bildnerei bedeutende Meister aufzuweisen hat: Ch. van Wyck, Odé, Dupuis, Mendes da Costa wohl in erster Linie.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, alle Ausstellungen zu nennen, welche in den letzten Monaten in Amsterdam, Haag, Rotterdam u. s. w. stattfanden, zumal da keine von so grosser allgemeinen Bedeutung war, wie z. B. die früher hier besprochene Breitner-Ausstellung in Amsterdam, welche es vielen unter uns Holländern plötzlich klar machte, welch einen grossen, kräftigen Hauptmeister die jüngere Generation besitzt.

Dem Breitner in einigen Hinsichten ebenbürtig ist Isaac Israëls, der Sohn des Nestors der holländischen Malerschule Josef Israëls. Von Isaac's Arbeiten veranstaltete die Kunsthandlung Buffa in Amsterdam eine Kollektiv-Ausstellung seiner bedeutendsten Werke, in denen namentlich Städteansichten mit dem Leben und Treiben des niederen Volkes in kräftiger impressionistischer Weise geschildert sind. Im Aquarell ist Isaac Israëls vor allen Dingen ein Meister ersten Ranges, obwohl er dem grossen Publikum wohl in seinen meisten Arbeiten ganz unverständlich bleiben wird.

Dieselbe Kunsthandlung zeigte uns später eine anmutige Ausstellung von Arbeiten des holländischen Radierers Graadt van Roggen. Er ist ein sehr hervorragender Künstler in seiner Art. Die Gediegenheit seiner sauberen Technik, die Sanftheit seiner Linienführung und vor allen Dingen das feine Gefühl für die holländische Atmosphäre in der Landschaft, welches aus allen seinen Arbeiten — am meisten wohl aus seiner grossen Radierung nach Ruisdael's Ansicht von Haarlem — deutlich zu Tage tritt, machen uns diesen Meister zu einem der am meisten sympathischen Figuren unserer heutigen Schule.

Neben Ausstellungen von Werken des Tiermalers van Oort in Amsterdam, des Landschaftsmalers Coert und des Porträtmalers Gratama in Rotterdam, und des wehmütig märchenhaft gestimmten Daalhoff in Leiden, auf die wir nicht eingehen können, erwähnen wir nur der zweiten Gruppenausstellung des Malervereins Pulchri Studio im Haag.

Dieser Verein veranstaltet eine Reihe von Ausstellungen, jede eine Anzahl von Künstlern umfassend, welche je für sich eine Gruppe ihrer Arbeiten ausstellen. Auf der letzten Ausstellung waren in der Malerei Porträt und Landschaft in erster Linie vertreten. Letztere hatte jedoch nicht gar zu grosse Bedeutung. War doch der berühmte Duchattel nur mit mässigen Arbeiten vertreten. Schöne Sachen hingegen sandten Gruppé und Gorter. Ersterer hat eine besonders frische Technik und einen feinen Sinn für die Wahl des landschaftlichen Gegenstandes, was seiner Arbeit fast immer etwas Anmutiges giebt, wenn er wenigstens nicht allzu »flott« malt. Gorter, welcher in letzter Zeit auch in Deutschland mehr bekannt geworden ist — wurde doch eines seiner Bilder für das Museum in Krefeld erworben — war mit einigen sehr gut gelungenen Baumlandschaften vertreten. Namentlich fiel uns eine Studie auf aus dem »Haagschen Bosch«, in welcher die Reflexe des Sonnenlichtes auf den Baumstämmen und dem Boden, wie auch die Spiegelung im Wasser vorzüglich gemalt war.

Unter den Bildnissen dieser Ausstellung waren die des Haverman der Glanzpunkt. Dieser Künstler, welcher der jüngeren Generation angehört, ist nach Israëls mit Josselin de Jong und Jan Veth zu den besten Porträtmalern Hollands zu rechnen. Das Damenbildnis dieser Ausstellung war von vortrefflicher, frischer Technik, in feinnuancierten ruhigen Farben von vornehmer Haltung und grosser Lebenswahrheit. Sein Porträt des Leydener Universitätsprofessors Rosentein war vielleicht noch besser, weil da schwierigere Aufgaben zu lösen waren. Jedenfalls war es für uns ein Genuss, Haverman's Arbeiten zu sehen.

Zwei weit jüngere Porträtmaler, Buisman und Gratama, hatten auch ausgestellt. Mir war die Arbeit des ersteren bis jetzt nur durch einzelne, kleinere Bildnisse bekannt und ich glaube kaum, dass Buisman bis jetzt — ausser in Künstlerkreisen — genug der Anerkennung gefunden hat, wie die Arbeit dieses jungen Künstlers unserer Meinung nach wert ist. Diese Ausstellung jedoch wird in manchem einen unerwarteten Eindruck des besonderen Temperamentes dieses jungen Malers wachgerufen haben. Nicht nur sein gefühlvolles »nähendes Mädchen«, welches in feinem blonden Ton gemalt ist, war uns ungemein sympathisch, sondern auch einige seiner kräftigeren Porträts, von denen wohl das »Bildnis von des Malers Vater« das beste und überhaupt das hervorragendste seiner Gesamtarbeit, ja sogar eines der besten Werke dieser Ausstellung war.

Weiteres wollen wir von dieser Ausstellung nicht erwähnen. Kürzlich wurde die dritte Serie dieser Ausstellungen eröffnet, in welcher der 79jährige Josef Israëls in einigen Prachtwerken aus dem letzten Jahre als die ewig neue, schöpferische, grösste Kraft unserer Malerei des 19. Jahrhunderts zu Tage trat. Mit ihm eine Reihe von anderen Künstlern, von denen ich nur de Jonge erwähne wegen seiner frischen, lebhaften und stimmungsvollen Bildnisse und Landschaften und Höppe, wegen seiner hervorragenden, an die alten Holländer erinnernden Mondlandschaft. Vor einigen Tagen wurde wieder eine neue Reihe von Gruppen ausgestellt, in welcher unter anderen Willem Maris der Ältere und der junge Willem Maris, Sohn des Jacob, vertreten sind. Wir wollen jedoch auf diese Ausstellung nicht eingehen. Man *kann* nämlich nicht *alles* sehen, was hier in Holland fortwährend zu sehen ist. So will ich die Ausstellung im »Kunstkring« im Haag auch nicht erwähnen, und überhaupt nicht weiter in Details gehen.

Nur einiges noch mag für diejenigen Leser dieser Zeitschrift, welche sich auch für alte Kunst interessieren, wichtig sein, dass bis Ende März in Utrecht eine Porträtausstellung abgehalten wird, in welcher alte und neue holländische Bildnisse gemischt ausgestellt sind. Prachtbildnisse von Scorel, Moreelse und anderen alten Holländern sind dort zu sehen.

Mit der Beleuchtungsfrage von *Rembrandt's* »*Nachtwache*« ist man noch immer nicht weiter gekommen. Die Kommission, welche feststellen sollte, welche Beleuchtung die beste sei, hat ja bekanntlich mit fast allgemeinen Stimmen (nur zwei dagegen) Seitenlicht als das beste erklärt. Dazu sollte dann ein Ausbau am Reichsmuseum angebracht werden, welcher jedoch 70000 holländische Gulden kosten würde, soll er dem Museumsbau keinen architektonischen Schaden bereiten. Und nun scheint wirklich diese Ausgabe zu kostspielig zu sein und wird es wohl darauf hinausgehen, dass alles bleibt wie zuvor und alle Mühen und Schleppereien mit dem Bilde vergebens gewesen sind. *C. B.*

DIE GALERIE HENNEBERG IN ZÜRICH

VON HERMANN KESSER

(Schluss)

Von Gabriel von Max unmittelbar nach Piglhein sprechen zu müssen, mag vielen ungereimt erscheinen, aber die Chronistenpflicht erfordert es.

Wir kennen sie, die romantischen, bleichen Frauenköpfe, deren Blick aufs Visionäre gehaftet ist; nicht immer hat sich Max auf diesem Gebiet bewegt, er hat Werke geschaffen, die vor kommenden Geschlechtern vielleicht Bestand haben werden; in der Galerie Henneberg ist nicht viel von ihnen. Höchstens die »Braut von Korinth«, die den Geliebten an sich presst, giebt in ihrer stimmungsdüsteren, unheimlichen Beleuchtung mehr als eine blosse, spiritistisch angehauchte Anekdote; das Gemälde ist formschön und wirkt fesselnd, wenn wir auch nicht so ganz an das tragische Geschick der beiden Unglücklichen glauben können, dazu ist die erotische Pose zu stark, die Sentimentalität zu aufdringlich. Es war einmal . . .

Weil wir gerade von Max handeln, können wir uns auch zu Grützner wenden. Grützner war mit acht seiner echtesten Verkaufsbilder vertreten; man weiss zum Überdruss, wie sie sind, die feisten, behaglich lächelnden Pfäfflein, bald im Weinkeller ein Fass anstechend, bald die Blume des Weines durch die rote Nase ziehend, bald beim Schmause. Ein heiliger Antonius im Sinne des fröhlichen Grützner, ein Fallstaff und einige Stillleben gaben nur Abarten seiner fabrikmässig hergestellten Produkte. Die Grützner haben freilich dank der geringen Aufklärung der Massen über Kunst sofort ihre Abnehmer gefunden.

Ein prächtiges Stück jüdischen Volkslebens giebt *Ludwig Knaus* in seinem »Ghetto«, das Judengässchen am Abend. Ohne jede moralisierende Tendenz zeigt er uns die Kinder Israels in ihrem »Judenviertel«, die Trödler, müde des täglichen Schachers in lebhaftester, gestikulierender Unterhaltung mit ihren Nachbarn, eine zahlreiche Judenfamilie, jung und alt, die kleinen Sprösslinge im harmlosen Spiel, die Alten im ernsten Gespräch; dort steht ein schneidiger Jüngling im Begriffe, sich zu verabschieden und einen Ausgang ins Quartier der Ungläubigen zu machen, abseits von allem Lärm liest eine Schöne in einem fesselnden Roman. Jede einzelne Figur ist derb und ehrlich gesehen, ein unverfälschter Typ einer besonderen Rasse. Mit grosser Liebe ist das Milieu behandelt, vom alten Aushängeschild bis zum schmutzigen Fenster sehen wir: Der Künstler hat alles an Ort und Stelle mit dem Bleistift aufs Papier geworfen und sich bemüht, ohne Übertreibung ein Stück Volk zu zeichnen, das in seiner Abgeschlossenheit von seinem Lebensgewohnten noch nichts eingebüsst und sich seine Merkmale erhalten hat. Knaus will hier nicht humoristisch wirken, trotz der ans Komische streifenden Originalität einzelner Gruppen bleibt man ernst, weil doch über das Ganze ein schwermütig stimmender Ton gegossen ist, der sich auch dem Beschauer mitteilt.

Über ein Dutzend Studien zum »Ghetto« lassen erkennen, mit welcher Sorgfalt Knaus an die Ausführung gegangen ist. In anderen Zeichnungen lernen wir den feinen Beobachter bäurischer und ländlicher Bevölkerung kennen, das Volk der bayrischen und Tiroler Berge in der Kirche, bei der Arbeit und bei der Erholung, will sagen im Wirtshaus.

In grösseren Werken und zahlreicher konnte man den Knaus sinnesverwandten *Vautier* studieren, nur dass Vautier zum Unterschied von Knaus sich mehr in genrehaften Anekdotenbildchen gefällt, freilich wird er nie so unkünstlerisch und trivial, wie es mit wenig Ausnahmen seine Schule geworden ist, die das Humorvolle rezipierte und um seiner selbst willen darstellte und dabei des künstlerischen Feingefühls entriet. Vor allem seine grösseren Kompositionen »Wirtsstube an einem Jahrmarkt«, Studien wie das »Zweckessen auf dem Lande«, »vor der Gerichtssitzung« werden immer erwünschte Beiträge zur Kulturgeschichte des deutschen Landvolkes sein und uns allmählich verschwindende Sitten und Gebräuche im Bilde festhalten. Der angeheiterte Ehemann, der erst bei Morgengrauen zu seiner besseren Hälfte zurückkehrt und ähnliche ulkige Episoden aus dem Leben der kleinstädtischen Welt lässt man sich gerne gefallen, wenn man sich auch bald satt sieht. Gleich Knaus ist auch Vautier mit einer reichen Sammlung von Zeichnungen vertreten, technisch trefflich durchgeführte Skizzen, die manchem Kupferstichkabinett eine wertvolle Zugabe sein dürften.

Wo Knaus und Vautier sind, darf auch *Defregger* nicht fehlen; wir führen von sechs unbedeutenderen Arbeiten nur den »Freiheitskämpfer in Tyrol« an, ein Bild, das Defregger's unleugbare Virtuosität in der Wiedergabe charakteristischer Vertreter seiner Tiroler im kleinen zeigt.

Über Julius Adam, den Katzenmaler, Gustav Dvorak, Paul Meyerheim, Sperling und Kowalsky, brauchen wir kein Wort zu verlieren, was sie in der Henneberg-Galerie hatten, das ist belanglos für die Geschichte der Kunst und sie offenbaren auch hier nie bedeutende Eigenschaften, die sie einer ernsthaften Betrachtung würdig machten. Wer einen Adam, einen Kowalsky und Genossen gesehen

hat, der kennt die sogenannte Kunstauffassung, die sich durch die Geistesarmen für das Heim des Kunstbanausen berechneten Schöpfungen dieser Maler zieht.

Im Anschluss an die Genannten verzeichnen wir ohne weiteres ein Porträt der russischen Kaiserin von Koppay und ein Bildnis Kaiser Wilhelm's II. von Wimmer. Die Kunst Koppay's und Wimmer's steht in diesen Gemälden im Widerspruch zur Stellung der dargestellten Personen, sie ist nichts weniger als fürstlich. Koppay's Kaiserinbildnis ist sogar im höchsten Grade geschmacklos, die vielen, lärmenden Details der Toilette vermögen über die geistlose Auffassung nicht hinwegzutäuschen.

Ein grosses Historienbild von Theodor Rocholl hat als augenfälliges Charakteristikum nur seine ungewöhnliche Dimension. Kaiser Wilhelm I. und Bismarck werden nach der Schlacht bei Sedan besseres gewusst haben, als sich posenhaft hinzustellen, und sich von in Soldatenkostüm gesteckten Modellen anjubeln zu lassen. Dazu kommt noch ein undefinierbares Kolorit, schreiende und grelle Farbeneffekte, die fast unangenehm wirken.

Spitzweg war durch ein reizendes Bildchen, der »Thorwächter« und Eduard Schleich durch eine kleine, aber treffliche Stimmungslandschaft vertreten, Anselm Feuerbach durch sein Selbstporträt als Lautenspieler; klassische Linien und eine vornehme Auffassung waren die unverkennbaren Merkmale eines klassischen Werkes.

Wir wollen nur kurz einer grossen Bleistiftzeichnung Wilhelm Kaulbach's gedenken »Jesus letzte Rast«, und eines grossen Makart »Bacchantenfamilie«, um uns zum Besten zu wenden, was die Galerie nächst Menzel ihr Eigen nannte, zu Böcklin, Liebermann und Segantini.

Makart's »Bacchantenfamilie« gehört jedenfalls in eine Zeit des Künstlers, wo er sich, ohne in Süsslichkeit aufzugehen, noch mit grosser Lust im »Dekorativen« erging. Denn dekorativ ist die grosse Komposition gedacht, darum die füllenden Putten, darum das reiche Material von schmückenden Blumenkränzen, und das Stillleben von üppigen, saftstrotzenden Früchten. Dass er das wonnetrunkene Weib und den bocksfüssigen Satyr in die Mitte stellte, das war ihm nur Mittel zum Zwecke. Er bedurfte der weichen Körperformen des knieenden Weibes und des Silen, dieser sinnlichen Gruppe, um seine Darstellung auf den nötigen Grundton zu stimmen; denn vom Charakteristischen für Bacchanten hat das Paar wenig an sich. Einzelheiten, wie das satte Rot des Tuches, und der Fleischton, der in Farbenharmonien verschwimmende nebulose Hintergrund, ist von aparter Schönheit. Makart treibt hier wie so oft, ein raffiniertes Spiel mit schwüler Üppigkeit, mit nacktem Fleisch, satten Farbtönen, pausbäckigen Amoretten und dekorativen Früchten und Blumen, alles gesehen mit den Augen trunkenster Sinnlichkeit.

Mit Makart schliessen wir die ältere Schule, die in der Henneberg-Galerie Platz gefunden hat, ab. Den Reigen der Modernen eröffnet Lesser-Ury mit seinem »Jerusalem«. Das Bild hat — soviel ich weiss — im Jahre 1896 bei seinem Erscheinen auf den Ausstellungen viel von sich reden gemacht. Man ist sich darüber einig, dass Lesser-Ury ein Künstler ist, nur beschränkt er seine Darstellungsmittel zu sehr, als dass man ihm mit voller Befriedigung gegenübertreten könnte. Der Gedanke ist gross: Am Ufer eines weiten Stromes sind die Söhne Israels versammelt, in stumpfer, resignierter Niedergeschlagenheit denken die Gefangenen besserer kommender Zeiten. Einige hocken am Boden, andere sitzen trauernd, zusammengesunken auf einer Bank und achten auf nichts in ihrer Umgebung, nur einige wenige haben den Blick in die Ferne gerichtet; in strengen Konturen zeichnen sich die scharf umrissenen Profile am hellerleuchteten Hintergrund ab; dort drüben winkt ihnen ein schönes, glückliches Land, wir wissen es aus dem goldenen Licht, in das zum wirksamen Kontrast gegenüber dem schwarzblauen Dunkel, welches die trauernden Israeliten einhüllt, der Strom und die verschwimmenden Ufer getaucht sind. Auf dieser gegensätzlichen Wirkung ist das Bild aufgebaut und der Künstler hat sich nicht gescheut, deshalb, um ja alles Nebensächliche zu entfernen, im Vordergrunde die Figuren nur in undeutlichen Umrissen zu geben; die Form löst sich hier in schwerere, patzige blaue, schwarze und graue Töne auf, die in ihrer Monotonie stumpf wirken. Wenn der Künstler die düsteren kalten Farben warmer leuchtender Luft gegenüberstellt, wenn er seine Judenköpfe auf die kräftigste Erscheinungsform, die Silhouette beringt, so ist es damit noch nicht gethan. Ist doch mit klobigen Pinselstrichen nicht weise hausgehalten, unmotiviert und unverständlich steht oft Strich neben Strich und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Lesser-Ury hier ein gewisses Nichtkönnen durch die impressionistische Mache zu verdecken suchte, dass sich der Künstler zu jener Zeit noch nicht der nötigen Ausdrucksmittel sicher war, um seinen Gedanken in fertige Form zu kleiden.

Da redeten die beiden Böcklins »Ruine am Meer« und »Nacht« doch eine andere Sprache und man konnte sich an Böcklin's Ausspruch erinnern »Wer von der Natur abgeht, muss freilich beweisen, dass er das künstlerisch nötig hatte, um sich deutlich zu machen«. Diesen Beweis ist Lesser-Ury schuldig geblieben. Böcklin erbringt ihn bis zur Evidenz. Die Nacht hat etwas Mystisches und darum Poetisches an sich; diese mystische Poesie wollte Böcklin zum Bild werden lassen. Er hat sie insonders durch die wunderbare Landschaft verkörpert. Das stimmungsgewaltige, abendliche Landschaftsbild, der einsame, mondbeschienene Weiher und das schlichte Häuschen, der dämmerige unheimliche Hauch, der über diesem Stück Erde liegt, macht uns dieses Bild lieb, weniger die Figur, die allegorische Darstellung der Nacht, eine weibliche Gestalt, die freischwebend im Raume aus ihrem Füllhorn der Erde die Ruhe spendet. Man fragt sich nämlich vergeblich, wo diese Figur ihre Beine hat. Freilich ist die Gewandung, der Ausdruck so hochpoetisch, so einheitlich mit der gewollten Stimmung gedacht, dass man bei längerer Betrachtung dieses Mankos nicht mehr denkt. Nicht die Nacht, die keines Menschen Freund ist, nicht die atra nox hat Böcklin gemalt, sondern die ruhespendende, milde erquickende Nacht, die den Erdenkindern den wohlthätigen Schlaf spendet. Göttliches Mitleiden spiegelt sich den ruhigen Zügen der Spenderin.

Eine andere Böcklin'sche Schöpfung, eine »Ruine am Meer«, ist nicht so nennenswert. Böcklin behandelt sein Lieblingsmotiv hier wie immer. Auf steilragenden, wildzackigen Felsen stehen stolze Trümmer einstiger Herrlichkeit. Die brausende Flut, der rauhe Fels, sie beide haben das Menschenwerk erstehen und untergehen sehen. Den poetischen Gedanken vervollständigt die gespenstige Beleuchtung.

Es erübrigt noch von den Liebermanns und Segantinis zu sprechen, den besten und schönsten Stücken der Galerie Henneberg.

Liebermann hatte da sein »Altmännerhaus in Amsterdam« und »Die Schnitter«. Das Altmännerhaus ist neben der grandiosen Naturkopie auch Bild. Von den perspektivischen Kunststücken und den luminaristischen Feinheiten, die Liebermann in dieser Schöpfung zur Anwendung bringt, vermag auch die detaillierteste Beschreibung kaum einen Begriff zu geben. Der Beschauer blickt in einen laubenartig von Bäumen und künstlichen Blattpflanzen eingefassten und überdachten Weg, links ein paar Bänke mit

den an der Sonne ruhenden Alten, im Hintergrunde der schlichte weisse Bau. Durch die Zweige hindurch bricht das Sonnenlicht und wirft seine hellen Flecken auf den kiesbestreuten Weg. Der Naturalismus feiert in diesem einfachen Motive Triumphe. Wenn je ein Künstler die durchdringende, hell leuchtende Sonne darzustellen verstand, so ist es Liebermann hier gelungen, das scheinbar Zufällige einer Naturbeobachtung, die tausend Kleinigkeiten, in einer Weise zu summieren, dass eine getreuere Nachahmung der Natur kaum mehr möglich scheint. Der Objektivismus der Kunst hat hier seinen Höhepunkt erreicht. Die Skala der braunen und grünen Töne ist in einer Reichhaltigkeit erweitert, die ans Unglaubliche grenzt, die perspektivische Kunst, in die Tiefe zu gehen, wirkt Wunder. Das Auge vermag es nicht zu fassen, dass es nur eine bemalte Leinwand vor sich hat, das Sonnenlicht auf den Boden scheint wirklich zu flimmern, die Blätter scheinen sich im Winde zu bewegen. Solchen Impressionismus, wie ihn Liebermann hier treibt, kann man sich ruhig gefallen lassen. Bildmässig wirkt die Darstellung, weil sie, so unvereinbar es mit den künstlerischen Absichten Liebermann's scheint, doch eine gewisse Stimmung hat; etwas Ruhiges, Beschauliches — die Eigenschaften der »Altmännerhäusler«! — spricht aus dem Werke. Es gehört zu Liebermann's reifsten Schöpfungen, denn hier pflegt er nicht ein Sondergebiet der Kunst, er giebt nicht einen einzelnen Faktor, sondern ganze Kunst.

Bei den »Schnittern« war es ihm hauptsächlich darum zu thun, die Bewegung der mähenden Bauern mit dem Pinsel festzuhalten. Das Koloristische tritt mehr zurück; er giebt hier ein künstlerisches Stenogramm von unzähligen Bewegungen, die das betrachtende Auge durch Summation in feste Formen kleidet, in Umrisse und Linien.

Zierden der Galerie waren zwei Gemälde von Giovanni Segantini »An der Tränke« und »Frühlingsweide«. »Klänge von Farben, Formen und Linien« benannte Segantini seine Schaffensprodukte. In der That klingt aus diesen seinen beiden Bildern das ewige Lied von der Erhabenheit und Grossartigkeit der Hochgebirgswelt, von der gewaltigen Majestät der Alpen, verständlich für jeden Beschauer, wie von überirdischen Tönen getragen.

Auf blumigen Matten weiden die Rinder, froh der wiedererwachten Natur. Neues Grün sprosst aus dem Boden, auf Gräsern und Halmen blinkt der Tau. Zackige Felsen und weisse Schneefelder liegen im Sonnenglanze in ewigem ernsten Schweigen. Die »Tränke«[1]) zeigt ein idyllisches Hochthal im Gebirge. An einem jener primitiven Brunnen, wie sie in Graubünden so häufig sind, hat eben eine Magd ihr Gespann, zwei rassenschöne, kräftige Ochsen, getränkt; zufrieden sind die Tiere von dem erquickenden Born zurückgetreten. Die Bäuerin beugt sich nun selbst über das kleinere Rohr, um ihren brennenden Durst zu stillen. Wir können es fassen, dass Tier und Mensch nach dem labenden Wasser verlangen. Denn in schwüler Sonne liegt die Wiese, kein Wölkchen trübt das tiefe Blau des südlichen Himmels. Im Hintergrund sehen wir ein friedliches Dörfchen, noch weiter zurück eine hochalpine Landschaft. Die sengende Frühsonne lässt die Bergriesen lange Schatten werfen. Die stille, natürliche Grossartigkeit dieses Bildes ist von überwältigender Wirkung. Jenes helle, im Sonnenlicht glitzernde Grün der Wiesen, die sonnenbeschienenen Schneefelder des Gebirgsstocks, die Lebewesen, die sich mit Natur verbrüdern, die pulsierende atmende Welt der Berge, das alles hat Segantini, selbst mit der Natur eins geworden, in seiner individuellen Auffassung, mit seiner eigenartigen Technik, in einer Weise zur Anschauung gebracht, wie es nur ein Künstler kann, der in inniger Liebe zur Natur ihre intimsten Regungen zu beobachten, ihr Leben und Treiben kennen zu lernen, zu einer Lebensaufgabe macht.

Nur er, der in vollständiger Abgeschlossenheit auf seinen Engadiner-Bergen lebte, vermochte das. Die beiden Bilder der Henneberggalerie »Tränke« und »Frühlingsweide«, sie reihen sich dem Lebenswerk Segantini's als hervorragende Schöpfungen ein.

Von dem Künstler besass die Galerie noch zwei Handzeichnungen »Beim Brunnen« und »Die beiden Waisen«, letzteres ein technisches Meisterwerk. Segantini hat hier in einer Art pointillistischer Technik mit Kreide auf blauen Karton gezeichnet, und so das schwach erhellte Dunkel einer rauchigen Bauernstube, deren glimmendes Kesselfeuer die Umrisse der einsamen Lebewesen nur schwach erscheinen lässt, vorzüglich wiedergegeben. —

Während, wie schon eingangs gesagt wurde, eine grosse Anzahl von Gemälden in Privatbesitz übergegangen ist, warten noch viele Stucks, Menzels, Piglheins und die beiden Böcklins der Käufer.

1) Das Bild ist in den Besitz der Basler Galerie übergegangen, während die Frühlingsweide kürzlich von Herrn Em. Meiner in Leipzig erworben wurde.

BÜCHERSCHAU

Friedrich Sarre. *Denkmäler persischer Baukunst.* Unter diesem Titel erscheint seit zwei Jahren im Verlag von Ernst Wasmuth ein bisher in vier Lieferungen vorliegendes grosses Prachtwerk, das dieser durch die reiche künstlerische Ausstattung ihrer grossen architektonischen und kunstgewerblichen Publikation ausgezeichneten Berliner Firma zu besonderer Ehre gereicht. Die grossen Lichtdrucke wie die farbigen Blätter sind weitaus das beste, was wir an Reproduktionen der reizvollen Kunst des persischen Orientes bisher gesehen haben. Sie sind von einer Schärfe und Klarheit, die Farben von einer Schönheit und Reinheit, dass sie neben dem künstlerischen Genuss und der wissenschaftlichen Belehrung zugleich ein treffliches Material für alle Bauschulen, kunstgewerbliche und technische Anstalten bilden, deren Bibliotheken nur zu sehr belastet sind mit zahllosen Publikationen von unzuverlässigen oder geringwertigen Nachbildungen. Das Werk wird noch im Laufe dieses Jahres mit einer fünften und sechsten Lieferung und dem Textband, der gleichfalls reich illustriert sein soll, abgeschlossen werden. Es ist nicht wie so viele ähnliche Werke über die Kunst des Ostens zu Hause in der warmen Stube durch Kompilation älterer Arbeiten und Ausnutzung von Photographien entstanden, sondern es ist die Frucht langjähriger Forschungen, die Dr. Friedrich Sarre seit fast zehn Jahren auf Reisen in Vorderasien und Persien gemacht hat, zum Teil in Begleitung seiner Mitarbeiter, der Architekten Bruno Schulz und Georg Krecker. Die vorzüglichen Aufnahmen sind von ihm selbst an Ort und Stelle gemacht worden. Sarre hat schon 1896 ein erstes Werk aus dem gleichen Gebiete veröffentlicht, seine »Reise nach Kleinasien«, das wichtige Resultate über die seldschukische Kunst gebracht hat. In diesem neuen Werke hat der Verfasser, der seither über die vorderasiatische Kunst die gründlichsten Forschungen gemacht hat, die Veröffentlichung der klassisch-persischen Baudenkmale des 13. bis 15. Jahrhunderts sich zur Aufgabe gemacht. Gleichzeitig hat er auch die Mutter dieser Kunst, die sassanidische Kunst, in ihren Monumenten studiert, und wir dürfen auch über sie ein grundlegendes Prachtwerk in kurzer Zeit erwarten, als neues Zeichen des Fleisses und der Opfer, die der Verfasser allen seinen Publikationen widmet. Als guter Berliner hat sich Dr. Sarre

zuerst mit einem Werk über Berliner Kunst eingeführt in dem 1895 bei J. A. Stargardt erschienenen Prachtwerk über die »Berliner Goldschmiedekunst«. Es ist eine durch gründliche archivalische Forschung, Kenntnis der Monumente, Gesckmack der Ausstattung gleich vorzügliche Publikation, wie wir ähnliche über deutsches Kunstgewerbe nur ganz wenige besitzen. Und doch, wie wenig sie gerade bei uns in Berlin bekannt ist, musste ich erst kürzlich wieder erfahren: einer der eifrigsten Berliner Sammler, der mit Vorliebe Silber sammelt, gestand mir, dass er nie davon gehört hatte. Das liegt zum Teil wohl daran, dass unsere Berliner Kunstsammler, fast ausnahmslos überlastete und überlaufene Geschäftsleute, eine Art Wasserscheu vor Büchern haben, in die sie doch nicht hineinsehen können. Aber ein gut Teil der Schuld liegt an den Berichterstattern und der Art der Berichterstattung über litterarische Erscheinungen in unseren deutschen und ganz besonders in unseren Berliner Zeitschriften und Zeitungen. Diese verdammten wissenschaftlichen Bücher — für eine Besprechung muss man ja hineinsehen und zuweilen sie sogar lesen oder gar von der Sache etwas verstehen! Und nun gar Bücher über den Orient! Ja wenn es noch Babel wäre, aber wer in ganz Berlin interessiert sich denn für die Kunst des Islam! Welches unserer Museen kümmert sich darum! Eine der wichtigsten Kunstepochen, deren Erzeugnisse in mancher Beziehung zum Vollendetsten und Reizvollsten gehören, die arabische Kunst, ist hier in Berlin eine terra incognita. Während wir seit Jahren zwei Orientkomitees für Ausgrabungen in Vorderasien haben, während wir die intimsten Freunde der Türken sind oder zu sein glauben, während wir uns vorbereiten, ihnen die Bahn nach Bagdad zu bauen, kümmert sich niemand bei uns um die grosse, herrliche Kunst, die diese Gegenden einst gehabt haben, sammelt niemand die Reste einer Kultur, von der bald nichts mehr zu haben sein wird. Niemand ausser Dr. Friedrich Sarre, dessen Fleiss und Gründlichkeit, dessen Geschmack in seinen Publikationen wir vor allem auch bei uns besten Erfolg wünschen, auch dafür, dass sie das Interesse und den Sammeleifer für diese Kunst anregen möge! *W. B.*

Olof Granberg: *Allart van Everdingen och haus »norska« landskap, det gamla Julita och Wurmbrandt's kanoner.* Stockholm 1902.

In Houbraken's »De groote Schouburg« (1718—1721) wird vom holländischen Landschafts- und Seemaler Allart van Everdingen (1621—1675) erzählt, dass er sich »zur See zu einem Orte an der Ostsee begeben«, aber »von einem fürchterlichen Sturme überfallen wurde, der mit oder gegen seinen Willen und nicht ohne Schaden ihn auf die norwegische Küste warf«. Auf diese Weise wurde er in stand gesetzt, Studien nach der Natur des Nordens zu machen, und Houbraken rühmt auch die »nordischen Landschaften« Everdingen's als »besonders ansprechend«. Diese Gemälde mit sausenden Tannen, kleinen Holzhäusern bei schäumenden Wasserfällen und steilen Felsen, welche noch heute, wo sie ringsumher in den Galerien Europas hängen, dem Besucher einen Mund voll frischer und feuchter nordischer Luft und ein Gefühl von der Öde und dem strengen Ernst unserer Natur geben, scheinen, wie Bredius vermutet, durch den Reiz der Neuheit den Holländern des 17. Jahrhunderts gewaltig zugesagt zu haben, die ja in der Wirklichkeit und in künstlerischer Nachbildung nur ihr eigenes Flachland oder möglicherweise ihre Sandberge, die Dünen (wie in Jan Wijnants' Landschaften) zu sehen gewöhnt waren. Ja Bredius glaubt, dass sogar der grosse Ruisdael von den Gemälden Everdingen's zum Erfassen von nordischen Motiven begeistert worden, welche er dann umdichtete und wiedergab in einer Weise, dass er den Vorgänger weit übertrifft. Diese Erklärung, wie Ruisdael, der, nach dem, was man weiss, niemals im Norden gewesen, dennoch Motive von dort geholt haben könne, ist sehr geistreich und trifft vermutlich auch die Wahrheit. Ist doch das blosse Faktum, dass ein grösserer Künstler ein Motiv von einem kleineren leiht und durch den Stempel seiner eigenen Individualität diese Anleihe zu etwas Grösserem und Prächtigeren umwandelt, sowohl in der Kunst- als Litteraturgeschichte so häufig, dass es kaum ausgesprochen werden braucht.

Aus der Anekdote Houbraken's entstand die Legende vom langdauernden Aufenthalte Everdingen's in Norwegen und seinen »norwegischen« Landschaften, und wie gewöhnlich ist die Legende mit der Zeit gewachsen. Während zum Beispiel der Schwede F. Boye in seinem übrigens sehr originellen Malerlexikon (von 1833) von Everdingen nur sagt, »dass eine von ihm gemachte Reise auf dem *baltischen Meere* (also der Ostsee) zu seiner Vervollkommnung in seiner Art beitrug«, lässt Emile Michel den nach Norwegen sturmgetriebenen Everdingen nach einiger Zeit eine neue Reise nach Norwegen vornehmen, um seine Erinnerungen von der norwegischen Natur aufzufrischen, ja er vermutet freigebig genug, dass auch Ruisdael in Norwegen Studien gemacht. Woermann glaubt sogar, dass Everdingen eine norwegische Reise in der Absicht gemacht, »die nordische Bergnatur der Kunst zu erschliessen«. Und in den Galeriekatalogen findet man oft die Landschaften Everdingen's als »norwegisch« bezeichnet.

In seinem bekannten vortrefflichen Standard work »Les collections privées de la Suède« (1886) wagte indessen Olof Granberg mehr im Vorbeigehen seine Zweifel über den spezifisch norwegischen Charakter der Everding'schen Landschaften zu äussern. Der Norwege Andreas Aubert ging acht Jahre später etwas näher auf die Frage ein in seinem Buche »Den nordiske Naturfölelse og Professor Dahl«. Auch Aubert bekennt, in den Landschaften Everdingen's mit ihrem entschieden nordischen Gepräge eben Norwegen nicht wiederzuerkennen. Er sagt: »Es ist eben nicht *unsere* »skjaergaards«-Natur, die Everdingen schildert; sogar die Häuser und die Mühlen können wir nicht wiedererkennen, und die Kirchen sind ganz anders wie die unseren, sie zeigen mehr nach dem Süden, etwa nach den dänischen Kirchen«. *Wenn* der Maler in Norwegen war, so könnte es in Bohnslän gewesen sein, welche Provinz in der Zeit von Everdingen's Reise 1640—1645 norwegisch war, aber 1660 von Schweden erobert wurde. Indessen scheint Aubert doch sich dieselbe Lösung des Problems wenigstens gedacht zu haben, welche jetzt durch die Arbeit eines schwedischen Kunsthistorikers sich als die richtige erweist, denn der Norweger nennt in einer Note den wertvollen Fund, den Bredius gemacht, als er in der Inventur über den Besitz des 1684 gestorbenen Bürgermeister Louis Trip folgende Notiz fand: »Een Stuck van Julita broeck, sijnde de Schuttgieterij in Zweden, gedaen door Allart van Everdingen«. Also: ein Gemälde von Everdingen mit schwedisch-topographischem Gegenstand: das Besitztum Julita in Södermanland mit seiner Kanonengiesserei.

Dieses Gemälde wurde eine Zeit nachher im selbigen Trippenhuis wiedergefunden, dem stolzen Amsterdamer Palast der Kaufmannsfamilie Trip, welches bis 1885 als Galerielokal Dienst machte.

Bredius' wertvoller Fund veranlasste natürlich auch in Holland Zweifel an dem norwegischen Charakter der Everding'schen Landschaften. So äusserte C. W. Bruinvis in seinem Artikel De van Everdingen's (Oud Holland 1899) im Anschluss an Granberg solche Zweifel, und C. W. Moes

warf in einer Note zum Artikel Bruinvis', die Hypothese auf, Everdingen habe seine Motive aus der Provinz Småland im südlichen Schweden geholt.

Dies ist der Punkt, von dem die Arbeit Olof Granbergs ausgeht. Dieser Forscher hatte schon vorher in seinem Buche und späteren Zeitungsartikeln über die Gemäldesammlung der Königin Kristina, deren sehr verwickelte Schicksale er bis zu unseren Tagen verfolgt und klargelegt, einen hochentwickelten kunsthistorischen Spürsinn gezeigt. Und diese Eigenschaft hat ihm auch in der vorliegenden Detailuntersuchung nicht im Stiche gelassen. Sie war auch von nöten, denn den Aufenthalt Everdingen's in Schweden glaubhaft zu machen, war eben nicht so leicht, wie es im Anfang aussah. Denn war es wirklich das Besitztum Julita in Schweden, welches das Gemälde vorstellte, und wie in aller Welt wäre dieser holländische Maler, übrigens nur durch Naturstücke bekannt, dazu gekommen, eine grosse Leinwand (viel grösser wie seine Landschaften) mit schwedisch-topographischem Gegenstande zu malen? Diejenigen Leute in Schweden, welche das jetzige Julita kennen, konnten dasselbe auf der Photographie von dem Amsterdamer Gemälde auch gar nicht wiederkennen.

Der Ausdauer und dem Eifer Herrn Granberg's gelang es doch, die Schwierigkeiten zu besiegen. Durch einen glücklichen Fund im Archiv des schwedischen Generallandtmäterikontor von zwei alten Karten über die Julitagegend, wie sie 1684 aussah, also ungefähr vierzig Jahre nach der nordischen Reise Everdingen's, wurde die Entdeckung gemacht, dass die alte Kanonengiesserei im Kirchspiele Julita, welche von dem österreichischem Oberst Melchior Wurmbrandt 1627 mit Zustimmung von Gustav Adolf angelegt wurde, um Kanonen für das schwedische Heer zu liefern, und schon 1663 niedergelegt wurde, nicht auf derselben Stelle wie das jetzige Julitagut gelegen war, sondern ein Stück Wegs von dort im Bezirke des Gutes Fågelsta. Weiter zeigten die Karten, dass die Julitakirche, welche auf dem Gemälde Everdingen's so äusserst einfach im Vergleich mit der jetzigen aussah, noch 1684 beinahe ebenso einfach war, obschon damals ein Turm an sie angebaut worden war.

Durch Studium von im Reichsarchiv zu Stockholm verwahrten weitläufigen Urkunden über die reiche holländische Kaufmannsfamilie Trip, die mit in die Reihe der ausländischen Kreditoren des schwedischen Staats gehört, gelang es Herrn Granberg zu beweisen, dass diese Familie zahlreiche Verbindungen mit Schweden gehabt, indem zwei Mitglieder derselben in Schweden als Kaufleute wohnhaft gewesen, nämlich Adriaen Trip, der in Norrköping 1646—1657 weilte, und Hendrik Trip, der eben zu Julita einige Zeit wohnte. Die Familie Trip war ohnedem in vielen Weisen mit der bekannten holländischen Familie De Geer und ihrem in Schweden verflanzten Zweige befreundet. Hendrik Trip, der Herr von Julita, war mit einer Tochter von Louis De Geer, Stammvater des schwedischen Zweiges, verheiratet.

Da nun der Bruder des einige Zeit in Julita wohnhaften Hendrik Trip, der Bürgermeister Louis Trip, eine von Everdingen gemalte Aussicht vom Julitagut besass, ist es eine Wahrscheinlichkeit, die an Gewissheit grenzt, dass der Maler den Hendrik Trip zu Julita besucht und dort Skizzen von dem grossen Industrie-Etablissement im hohen Norden genommen, Skizzen, welche er nachher in einer etwas freien Weise für sein grosses Panorama in Öl verwendete. Daraus folgt als ein noch wichtigeres Ergebnis der Untersuchung, dass Everdingen's gewöhnliche kleinere Landschaften in Öl oder Ätzung ihre Motive nicht von der Alpnatur Norwegens, sondern von den Felsen, Strömen und Tannenwäldern des mittleren Schwedens holen. Entweder hat also Houbraken in seiner Anekdote die skandinavischen Länder verwechselt (wie heute noch oft im Ausland vorkommt) oder hat Everdingen, nachdem er Schiffbruch an der nordischen Küste gelitten, seine Reise nach dem ursprünglichen Destinationsorte fortgesetzt, der ja auch nach dem alten Künstlerbiograph an der Ostsee lag.

Es ist in Wirklichkeit auch schlagend, wie die meisten von Everdingen's Arbeiten direkt an die mittelschwedische Natur erinnern. Fährt man zum Beispiel durch den östlichen Teil von Södermanland mit der neuen Bahn von Stockholm bis Nynäs, wird man mehr als einmal Felsen und Waldpartien erblicken, welche denen auf den Gemälden Everdingen's zum Staunen ähneln, und die vom Maler so geliebten kleinen Holzhäuser von horizontal gelegten und in den Ecken ausstehenden Stämmen findet man noch heute oft wieder. Was die reichen und grossartigen Wasserfälle betrifft, welche dann und wann in den nordischen Landschaften Everdingen's sich finden, so können ihre Motive, wenn man Granberg's Vermuten gutheissen darf, vielleicht in den Wasserfällen bei Elfkarleby (im nördlichen Uppland, Provinz im Norden, angrenzend an Södermannland) zu suchen sein, welche der Maler bei einem Besuch bei dem Schwiegervater Hendrik Trip's, Louis de Geer, auf dem Gute Leufsta gesehen haben kann.

Mit der schwedischen Herkunft der Landschaften Everdingen's stimmt auch gut die Wahrnehmung Granberg's, dass das sogenannte »Renntier« auf der schönen Landschaft im Braunschweiger Museum in der Wirklichkeit ein Elentier ist; dieses Tier kommt, wie bekannt, speziell in Schweden vor.

Ich habe ein Referat über die Resultate, zu denen der Verfasser kommt, zu geben versucht. Manche, die das interessante Buch lesen, werden vielleicht die Schreibweise ein bisschen zu umständlich finden. Mit vollkommener Offenheit lässt der Verfasser den Leser die ganze Zeit in die wissenschaftliche Maschinerie der Untersuchung hineinschauen, und einige etwas breite Abweichungen vom eigentlichen Gegenstande kommen vor, welche aber eine gewisse Berechtigung darin finden, dass der Verfasser seine Untersuchung nicht nur kunsthistorisch, sondern auch topographisch und artilleriehistorisch auffasst. Es sind aber wirkliche und solide Resultate, die Olof Granberg's Forschung auch diesmal erntet, und die Ausführlichkeit ist, weil von Klarheit begleitet, aus dem Gesichtspunkte kunstwissenschaftlicher Methode ein Vorteil für andere, besonders jüngere Forscher. Die glühende Begeisterung für das aufgestellte Problem, die durch die ganze Untersuchung geht, giebt ihr ausserdem eine Spannung, wodurch sie sozusagen wie eine Art Roman wirkt.

Das Buch, in dem Verlage des Verfassers erschienen und zum Verkauf bei ihm (Adr.: Die Kunstakademie Stockholm) oder durch Nordiska Bokhandeln, Stockholm, ist reich und gut illustriert mit Lichtdrucken und Autotypien nach Gemälden und Radierungen Everdingen's, wozu dann auch ein Catalogue raisonné über seine Gemälde gefügt worden ist.

John Kruse.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 6. März legte Professor Mau eine neuerdings gefundene Inschrift aus Pompeji vor. Der darin genannte Mann, M. Lucretius Fronto, werde durch Wahlaufrufe der Nachbarschaft, die ihn zum Ädilen empfehle, als Besitzer des Hauses angezeigt. Auch eine andere Inschrift im Hause, ein Diptychon, ergäbe sich durch ihren Inhalt gleichfalls

als Wahlempfehlung. Die metrischen Anstösse suchte Professor Mau teils durch das Widerstreben der Eigennamen, teils durch Annahme eines Schreibversehens zu erklären. Professor Hülsen legte eine Gruppe von Fragmenten der Forma urbis vor, die bei der im Gange befindlichen Neuordnung der Fragmente des Stadtplanes teils von Lanciani, teils darauf weiter bauend von ihm selbst zusammengesetzt worden waren. Man liest darauf das Wort DIVORVM, das sei die bekannte Porticus divorum. Der Vortragende verwarf andere Erklärungen dieses Namens, um ihn auf einen Bau Domitians zu Ehren der beiden Divi Flavii, Vespasian und Titus, zu beziehen. Er deutete den Grundriss als 200 m lange und 50 m breite Säulenhalle und wies darin doppelte Tempel und doppelte Bogen nach für die Divi, Vespasian und Titus. Eine mittelalterliche Überlieferung von Gebäuden, die nach einem »Tiburium« — aus Divorum entstellt — orientiert werden, halfen Professor Hülsen dann weiter die Porticus Divorum zu lokalisieren, und andere vom Vortragenden angereihte Fragmente setzten weiter die Porticus in Zusammenhang mit dem Serapeum, dessen Lage bekannt und in einer Bodenerhebung hinter Palazzo Altieri noch angezeigt wird. Ein Brunnenbau, der durch Grundriss wie durch Beischrift kenntlich, in der Nähe liegt, wurde auf die berühmte Bronze-Pigna bezogen, die vor ihrer Aufstellung im Atrium der alten Peterskirche schon hier — auch hier allerdings in zweiter Verwendung — als Wasserspeier in jenem runden Brunnen gedient haben möchte. Die Form des Serapeums, ein grosser, halbkreisförmiger Bau, wurde namentlich durch Hinweis auf den Kanopus in der Hadriansvilla erläutert. Zum Schluss gab Professor Hülsen seinem Dank gegen die städtischen Behörden Ausdruck, welche die Herausnahme des Stadtplanes aus der Wand des Kapitolinischen Museums veranlasst und dadurch erfolgreiche Forschungen überhaupt erst ermöglicht hätten. Er knüpfte daran den Wunsch, dass diese für den bevorstehenden Kongress unternommene und in der That höchst anerkennenswerte Neuordnung nicht aus einseitigem Interesse überhastet werde. Er wies mit Nachdruck auf den Hauptzweck der mühevollen Arbeit hin, die doch die möglichst endgültige Ordnung der Fragmente jetzt in Verbindung mit den noch neuerdings gefundenen herbeiführen müsse. *E. St.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Jury für **die grosse Berliner Kunstausstellung 1903** ist jetzt vollständig zusammengesetzt. Die Akademie der Künste wählte als Mitglieder die Maler Konrad Kiesel, Georg Koch und Karl Salzmann, die Bildhauer Ad. Brütt und Ludwig Manzel, sowie den Architekten Karl von Grossheim; als Ersatz die Maler Julius Jakob und Josef Scheurenberg, den Bildhauer Gustav Eberlein und den Kupferstecher Gustav Eilers.

Die Münchner Kunstgewerbeausstellung 1904 findet nicht statt. Die Generalversammlung des bayrischen Kunstgewerbevereins hat mit Hinblick auf die äusseren Schwierigkeiten in grosser Mehrheit den Entschluss gefasst, die Ausstellung auf unbestimmte Zeit zu vertagen.

Die **Kunstausstellung in Köln 1903,** welche mit der Jubel-Generalversammlung der Katholiken Deutschlands verbunden werden soll, findet in den Räumen des erzbischöflichen Diöcesanmuseum statt und wird im Juli eröffnet und wird bis Ende September dauern. Im unteren Saale wird eine kunsthistorische Abteilung, nämlich die Schnitzwerksammlung des Bildhauers Moest, ausgestellt werden. In den oberen Räumen soll die christliche Kunst des letzten halben Jahrhunderts, besonders in der Rheinprovinz, vorgeführt werden. In erster Linie wird es sich um Tafelgemälde handeln, von den Werken der Nazarener anfangend bis zu den neuesten Schöpfungen. Sodann um plastische Erzeugnisse der Bildhauer, Ciseleure, ferner um kunstgewerbliche Arbeiten auf dem Gebiete der Gold-, Silber- und Eisenschmiedetechnik und Emaillerie, darunter Glasmalerei und Mosaik namentlich auch der kirchlichen Weberei und Stickerei. Ausgeschlossen bleiben alle derartigen Arbeiten, die schon im Vorjahre auf der Düsseldorfer Ausstellung zu sehen gewesen sind. Den Vorsitz der Kunstkommission haben Baurat Heimann und Domkapitular Professor Dr. Schnütgen übernommen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Von **zwei verschollenen Bildnissen von der Hand Michelangelo's** handelt eine Nozzepublikation des Herausgebers der Rassegna bibliografica dell' arte Italiana, Professor Egidio Calzini. Er veröffentlicht zwei Briefe des Herzogs Guidubaldo della Rovere vom 12. und 18. November 1557. Im ersten bittet der Herzog durch einen Kommissar die Gattin des langjährigen Dieners Michelangelo's Urbino um die Übersendung zweier Bildnisse, im zweiten dankt er für die Übersendung derselben. Leider war Calzini nicht bekannt, dass auch im schwer zugänglichen Archivio Buonarroti ein Dokument über diese Gemälde erhalten ist, welche die beiden Söhne Urbino's darstellten, von Michelangelo gemalt wurden und endlich für hundert Golddukaten in den Besitz des Herzogs von Urbino übergingen. Hoffentlich giebt die wertvolle Publikation Calzini's den Anlass zur Veröffentlichung des wichtigen Dokumentes im Archivio Buonarroti, das uns noch immer ungebührlicherweise vorenthalten wird. *E. St.*

DENKMÄLER

Das Kaiserin Elisabethdenkmal. Die Jury, welche zur Beurteilung der Konkurrenzentwürfe für das Kaiserin Elisabethdenkmal in Wien eingesetzt war, hat ihre Entscheidung gefällt. Ein erster Preis wurde nicht verliehen. Den zweiten Preis erhielt der Bildhauer Professor Hans Bitterlich, der Schöpfer des Wiener Gutenbergdenkmals, den dritten Preis der Bildhauer Franz Müller, den vierten der Bildhauer Franz Metzner, den fünften der Bildhauer Alexander Jaray, Charlottenburg, den sechsten Professor Georg Winkler, Graz. — Die Jury hat am Schlusse ihrer Beratung beschlossen, dem Exekutiv-Komitee zu empfehlen, einen zweiten sechsten Preis im Betrage von 1000 Kronen dem Entwurfe Nr. 10, Motto »Frühling 1903« zu widmen. Nach Bekanntgabe des Abstimmungsresultates wurde noch ein Minoritätsvotum zu Protokoll gegeben, welches sich zu Gunsten des Modells von dem Bildhauer Franz Metzner besonders aussprach. In Künstlerkreisen findet die Entscheidung keinen allgemeinen Beifall. Eine zahlreich besuchte Protestversammlung vereinbarte folgende Resolution: Die im Hôtel de France versammlten Wiener Künstler und Kunstfreunde protestieren gegen die Art der Urteilsfällung von seiten der Jury in Sachen des künstlerischen Wettbewerbes um das Denkmal der Kaiserin Elisabeth. Sie erklären das Urteil als irreführend, als nicht im Sinne der Ausschreibung, als vertragswidrig zustande gekommen und sprechen der Jury das Misstrauen aus. Sie fordern, dass eine neue, ihrer Verantwortung bewusste Jury, ohne Ausschreibung einer neuen Konkurrenz, auf Grund der vorliegenden Entwürfe, ein abschliessendes Urteil unter Zuerkennung sämtlicher ausgeschriebener Preise fälle. — Die Ausstellung der Modelle, 67 an der Zahl, ist nunmehr dem Publikum zugänglich gemacht worden und die Entscheidung über die Ausführung steht

dem Protektor des Denkmalsvereines, dem Erzherzog Otto zu. Dieser ist aber nicht an die von der Jury mit Preisen gekrönten Entwürfe gebunden, sondern kann nach Belieben aus der grossen Zahl derselben auswählen.

In Berlin ist der Gedanke, zum 100. Todestage Emanuel Kant's **ein Kantdenkmal** zu errichten, angeregt worden und zwar hat man den Lichthof des geplanten Ergänzungsbaues der Königlichen Bibliothek als geeigneten Platz in Vorschlag gebracht. Emanuel Kant ist in Berlin schon zweimal, wenn auch nicht gerade in hervorragender Weise, in Denkmälern verewigt, nämlich auf einem der Reliefs von Rauch's Denkmal Friedrich's II. und als Herme am Standbild Friedrich Wilhelm's II. in der Siegesallee.

In Amsterdam findet das Projekt zur Feier des **dreihundertjährigen Geburtstages Rembrandt's** am 15. Juli 1906, ein Rembrandthaus zu erbauen, grossen Anklang.

Ein **Wittekinddenkmal** für Enger in Westfalen hat der Berliner Bildhauer H. Wifing auszuführen. Es wird ein sieben Meter hohes Denkmal in Bronze und Granit, das im Juni dieses Jahres enthüllt werden soll.

VERMISCHTES

Die **Verleihung der grossen akademischen Preise** ist für dieses Jahr erfolgt. Der grosse Staatspreis für Bildhauer (3300 Mark) ist Herrn Arthur Hoffmann, einem Schüler von Professor Janensch, erteilt worde. Den Staatspreis für Architekten (3300 Mark) erhielt Otto Kuhlmann, Charlottenburg. Den Paul Schultze-Preis (3000 Mark) erhielt der Bildhauer Walter Schulze. Den Blechenpreis für Landschaftsmaler gewann Franz Türcke. Ferner erhielten die beiden Michael Beer-Preise der Deutschamerikaner Arthur Johnson und der Bildhauer Rudolf Marcuse.

Die Geschwister Fritz, Gertrud und Erich Kleinhempel haben ein **Schülerinnenatelier** in Dresden errichtet, in dem alle Zweige des Malens, Zeichnens und Kunstgewerbes und der Graphik, sowohl durch die genannten Künstler selbst, wie auch durch andere ausgezeichnete Kräfte gelehrt werden. Insonderheit ist in dem Kleinhempel'schen Atelier Gelegenheit geboten, in jedem einzelnen Zweig des Kunstgewerbes praktisch zu arbeiten.

Eine Viertel Million Mark beträgt die Summe, welche der deutsche Kunstverein in den zehn Jahren seines Bestehens für Ankäufe von Kunstwerken und Herstellung der Vereinsgaben aufgewendet hat. Unter den angekauften und verlosten Werken sind 139 Ölgemälde, 30 Aquarelle, Pastelle und andere, 71 Skulpturen in Bronze, Marmor u. s. w., 868 Kupferstiche, Radierungen, 597 Illustrationswerke und 1068 Reproduktionen nach Werken berühmter Meister. In den Vorstand sind an Stelle der ausscheidenden Herren Direktor Dr. Bode und Ravené, Professor Dr. Pallat und Direktor Dr. Paul Seidel auf drei Jahre gewählt worden.

Heineplakette. Gelegentlich der Enthüllung des Heinedenkmals in Paris ist von dem dort lebenden Bildhauer Heinrich Kautsch, einem geborenen Österreicher, eine Heineplakette ausgeführt worden. Sie zeigt auf der Vorderseite Heine's Figur, auf der Rückseite einen in Wolken schwebenden Genius, welcher das zu seinen Füssen stehende Heinedenkmal bekränzt. Die Umschrift lautet: »Aus meinen grossen Schmerzen mache ich die kleinen Lieder.« Die Plakette ist für den Preis von 22 Kronen käuflich (Hofjuweliere Rozet und Fischmeister, Wien, Kohlmarkt 11). Ein Teil des Reinertrages ist zur Erhaltung des Heinegrabmales bestimmt.

Die renommierte kunstgewerbliche Werkstatt für Lederarbeiten von **Georg Hulbe in Hamburg** hat unter dem Titel »Sammlung von Ehrengaben« ein reichillustriertes Verzeichnis der von ihr seither ausgeführten künstlerischen Ehrengaben und von Kopien nach mittelalterlichen Lederschnitt- und Punzarbeiten herausgegeben.

Zur baulichen Umwandlung im Landesausstellungsgebäude ist jetzt die Genehmigung des Kaisers eingetroffen. Die Arbeiten werden nun mit vollem Eifer fortgesetzt. Hiernach darf jetzt die rechtzeitige Eröffnung der Kunstausstellung am 2. Mai erwartet werden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 21. 3. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUERE WIENER PLASTIK

Von Ludwig Hevesi

Mildere Lüfte wehen und die Ringstrasse hat wieder ihren Korso. Das ist die Zeit, wo man wieder Augen hat für öffentliche Plastik. Mit einiger Spannung gingen die Leute dieser Tage nach dem Burgring, um zu sehen, ob sie sich etwa doch schon an *Kundmann's* Minervabrunnen vor dem Parlamentshause gewöhnt haben würden. Ach, dieses Brunnenwerk wird ewig ungewohnt bleiben. Eine kolossale Pyramide von menschlichen Gliedmassen, nicht weniger als 347000 Kilogramm »kolossaler Weiblichkeit«, wie Heine sagt, im Werte von 500000 Kronen, sind hier vor der Rampe des Hansen'schen Parlaments-Doppeltempels aufgetürmt. Das blendende Weiss des Laaser Marmors hat den Winterstürmen siegreich getrotzt und beherrscht ebenso gellend als im Herbst den ganzen Prospekt, gerade den schönsten Teil der Ringstrasse. Unmöglich, daran vorüberzusehen, und vollends darüber hinwegzuschauen. Hansen hat sich ja an jener Stelle ein hohes, steiles Etwas gedacht — in einer seiner frühesten Zeichnungen der Fassade sehe ich ein unbestimmt obeliskartiges Gebilde eingefügt —, aber schwerlich hätte es ihm gepasst, auch noch diese vier österreichischen Flüsse, ein »Gesetz« und eine »Gerechtigkeit« (jede 25000 Kilo schwer) und unterschiedliche Delphine um die Säule herzulagern, auf der die 6 Meter hohe Minerva steht. Ursprünglich sollte es übrigens ein Austriabrunnen werden, worauf auch Moldau, Elbe, Donau und Inn schliessen lassen; diese wollte man doch nicht in irgendwelche Ilissos, Kephisos, Alpheios und Spercheios hellenisieren. In unserer raschlebenden, Stil um Stil fressenden Zeit ist es überhaupt misslich, mit einem Bau nicht fertig zu werden, so lange die Idee noch warm ist. Vor mehr als einem Menschenalter, unter Hansen's sehenden Augen, wäre dieser Brunnen etwas anders ausgefallen und auch anders begrüsst worden. Heute kommt er verspätet, niemand glaubt mehr an diese Götter der Akademie. Und die Sache wird nicht besser durch das an sich löbliche Bestreben, bei einem solchen Staatsauftrage, wie er doch bei uns selten wiederkehrt, so vielen vaterländischen Bildhauern als möglich etwas Arbeit zukommen zu lassen. So sind *Haerdtl* und *Tautenhayn* der Jüngere für die Allegorik mobilisiert worden, was den Geist des Ganzen noch bunter macht. Ein alter Fehler bei uns, eng zusammengehörige Statuen in verschiedene Hände zu geben, bloss weil man gern jedem einen Brocken zukommen lassen will. Die vier Herkulesse am neuen Burgthor (Michaelerplatz) führen diese Verteilungs- oder besser Beteilungspolitik förmlich ad absurdum. Die vier Riesen sehen aus, als wären sie um Jahrhunderte und Erdzonen voneinander getrennt, während ihre Pendants, im Burghofe, vom alten Mattielli, wie aus einem Gusse hingestellt und förmlich mitgebaut erscheinen. Und dann ist Kundmann wohl ein vornehmer Künstler, aber ein realistischer. Wenn ein solcher einmal idealisieren soll, thut er, um nicht zu wenig zu thun, unwillkürlich zu viel. Seine Minerva ist hyperidealisiert. Eine aufs Zierlichste durchgemodelte Riesin, eine filigranierte Bavaria. Für einen Innenraum würde sie gewiss besser taugen, in dieser freien Ringstrassenluft, bei allerlei Witterungen, sieht sie aus, als ginge eine hohe Dame in Hoftoilette zu Fuss auf den Hofball. Die öffentliche Meinung ist denn auch selten so einig gewesen, als in ihrer Verurteilung dieses unangebrachten Prachtwerkes.

Schade, dass die Luftspiegelung, die uns einen Augenblick ein Wiener Brahmsdenkmal von *Max Klinger* zeigte, so rasch verflogen ist. Man schob die Schuld auf den Geldpunkt; Klinger's Brahmstempelchen hätte 140000 Kronen gekostet und man hat nur 70000 auszugeben. Aber im Grunde ging doch das Werk selbst den Verfügenden wider den Strich ihres Konservatismus. Es war zu neu, zu eigen, zu sehr »Brahmsphantasie«. Auf rundem Unterbau ein Tempelchen von fünf Säulen, darüber ein rundes Gebälk und jenes ganz flache Kegeldach aus roten italienischen Dachziegeln, mit dem das antike Tempelchen am Tiberufer bei Ponte Rotto gedeckt ist. Die Not eines Notdaches als Tugend. Seitwärts vorgelegt ein Segment Wendeltreppe von neun Stufen. Diesem gegenüber auf der innen umlaufenden Bank die sitzende Brahmsfigur. Die Grundformel also antik, jedem Romfahrer zeitlebens lieb, dabei aber ganz deutsch, neudeutsch wiedergeboren. Es ist wohlige Barbarenfrische in der Durchbildung dieser jonischen Säulen. Die dünnen Schäfte sind so frei, mit dorischer Unmittelbarkeit gleich aus dem

Boden zu steigen und tragen eigentümlich massige Voluten und fünfeckige Deckplatten. Das Verhältnis hat etwas ungemein Pikantes. Dazu der heimliche Übergang aus dem Kreisrund ins Fünfeck, da es nur fünf Säulen giebt, und das scheinbar Asymmetrische des Treppchens, das aber innerlich doch in der Statue ihr Gegengewicht erhält. Das Ganze so äusserst einfach, wie eine geometrische Formel, und dabei höchst mannigfaltig. Wie reizvoll hätte sich dieser weisse Bau mit seinem blassroten Ziegeldach in einem unserer Parks ausgenommen, eine moderne Ädicula, eine Brahmskapelle voll weltlicher Weihe. Es ist Weyr's Entwurf angenommen, mit Änderungen. Weyr ist uns schon lange das Canondenkmal schuldig, er ringt schwer gegen seine dekorative Naturkraft, um zu einer einfachen monumentalen Formel zu gelangen. Auch ist es heute schwerer als vor 25 Jahren, eine Künstlerstatue zu schaffen. Der akademische Muskelmensch mit seinem gestellten Modelltum, wie es bei allen Einläufen zum Vorschein kam, ist unerträglich geworden. Jeder Wiener kannte den Habitus Brahms', seine ganz persönliche Erscheinungsform, und von dieser hat kein Bewerber etwas erhaschen können. Nur in Klinger's Skizze erkannte man sein Sitzen und Schauen, sein Verhältnis zu sich selbst sofort. Merkwürdig übrigens, dass in Wien eine sehr ähnliche Brahmsbüste existiert, die gar nicht Brahms vorstellt, sondern den (verstorbenen) Keramiker Ernst Wahliss, der ihm äusserlich sehr gleich sah. Sie ist von Tilgner. Der konnte eine Brahmsbüste machen, selbst wenn er nicht wollte.

Tilgner's Name ist in diesen Wochen auch wieder lebendig geworden, weil man ein reizendes Brunnenwerkchen von ihm in Bronze gegossen und in den Anlagen vor der (von Hansen erbauten) evangelischen Schule, gegenüber dem Naschmarkte, aufgestellt hat. »Dem Andenken Viktor Tilgner's die Stadt Wien«, lautet die Inschrift. Als der Gipsabguss vor etwa zehn Jahren im Säulenhofe des Künstlerhauses stand, war alles entzückt und rief: Ankaufen! giessen! aufstellen! Aber man kaufte nicht an, goss nicht und stellte nicht auf. Und es wurden doch damals mehrere kleine Privatpalais gebaut, in denen dieses Brünnlein, der Einfahrt gegenüber oder in den Stiegenhallen, sich reizend gemacht hätte. Der Gipsbrunnen kam ins Gerümpel, verstaubte, zerbrach. Nach Tilgner's Tode erwarb ihn *Karl Moll*, der Secessionist, für sein eigenes Heim oder — wenn es ihm gelingen sollte, das durchzusetzen — für ein Fleckchen des Stephansplatzes. Dann hörte man ein Jahrzehnt lang nichts weiter, bis jetzt plötzlich diese vollbrachte That den Naschmarkt überrascht. Der Errichter des Schindlerdenkmals hat das so in aller Stille ausgeführt, die Menge weiss es gar nicht, und auf dem Rathause hat man jetzt glücklicherweise Sinn für solche hübsche Allotrien. Der Brunnen ist mit zwei Kindern geschmückt, deren eines einen Fisch in die Luft hält. Dieser speit Wasser und trifft eine Ente, die erschreckt um die Ecke huscht und dabei ein anderes »Kindl« umwirft. Erzählt klingt das weniger gut als gesehen, denn die Scene ist voll Humor in der Beobachtung und selbst in der Modellierung. In jenem Kinderpark findet das Werkchen ungeteilte Anerkennung. Auch im alten Nürnberg Pankraz Labenwolf's hätte man ihm Beifall gezollt.

Einen Vertreter dieses wienerisch heiteren Zuges hat unsere Plastik kürzlich (28. Dezember 1902) in *Rudolf Weigl* verloren. Er war 1851 in Wien geboren und ein Grossneffe des tüchtigen Altwiener Musikers Josef Weigl, Komponisten der Oper: »Die Schweizerfamilie«. Er hat sich unter den Kleinplastikern durch seine Beethovenstatuette bemerklich gemacht. Beethoven ist da ganz im Sinne von »Altwien« aufgefasst und schreitet mit langen Schritten und viel zu kurzen Hosen, die Hände am Rücken gekreuzt, einher. Gewiss in Heiligenstadt und gewiss mit einem Stück »Eroica« im Kopfe. Trotz seiner Putzigkeit ist das Ding nicht ohne einen starken Respekt gedacht, und diese Popularisierung Beethovens wurde mit Recht sehr populär. Eine ähnlich gedachte Schubertstatuette kam bald als Gegenstück dazu. Für Johann Strauss machte er einst als Festgeschenk zur 200. Aufführung des »Zigeunerbaron« eine sehr hübsche Altwiener Walzergruppe in Silber. Schliesslich hat sein anmutiges Marmorrelief der Kaiserin Elisabeth, in Wolken schwebend (Besitz des Kaisers), viel Anklang gefunden.

Die Wiener Kleinplastik hat übrigens in letzter Zeit ein Unikum hervorgebracht, *Rudolf Marschall's* goldene Gruppe: »Der gute Hirt«, das Jubiläumsgeschenk des Kaisers Franz Josef an den Papst. Das Werk ist 65 cm lang und 31 cm hoch, das Gold an der Christusfigur 12 mm dick, an den Schäfchen fast massiv. Jedes Figürchen ist einzeln gegossen (von *Frömmel*) und vom Künstler auf das Sorgfältigste ziseliert. Der Sockel ist ein schmales, längliches Viereck, etwas absteigendes Weideland, was der fein ziselierte Graswuchs verrät. Da schreitet der Heiland niederwärts, das Lamm in den Armen. »Ich bin ein guter Hirte. Ein guter Hirte lässt sein Leben für die Schafe«, Joh. 10, 12. Ihm auf dem Fusse folgt dicht gedrängt die Herde, von der man einen Widder, drei Schafe und ein Lamm sieht. Christus trägt ein langes Gewand von schlicht niedergehendem Faltenzug, mit weiten Ärmeln, aus denen ungewöhnlich schöne, feine Hände hervortauchen. Die Hand, die sich leicht in das Vliess des aufgehobenen Lammes einbettet, ist besonders durchgeistigt. Mild und ruhig bleibt das jugendliche, spitzbärtige Antlitz, das lange Haar fällt, hinter die Ohren gestrichen, schlicht auf die Schultern, alles atmet Frieden und Barmherzigkeit. Der Künstler meidet absichtlich jeden ungewöhnlicheren Einfall. Er hat sogar das in einer Skizze vorkommende Motiv, dass eines der Schafe den Kopf auf den Rücken des Nachbars legt, wieder fallen lassen, um durch keinen genrehaften Zug zu amüsieren. Alle Aufmerksamkeit soll sich auf der Hauptfigur vereinigen, daher denn diese keinerlei gesuchte Würze braucht, um voll zu gelten. Und dabei ist doch alle Banalität vermieden, eine natürliche Vornehmheit ist das Gepräge des Ganzen. Am Sockel liest man die Signatur: »Rudolphus Marschall Vindobonensis fecit«. Diese Gruppe nun

steht auf einer Stele von ganz moderner Bildung, aber sorglichst erwogenen Empfindungslinien. Der geschliffene afrikanische Marmor, lila und rosa durcheinander geflammt, ist eine Sorte, die zum erstenmal nach Wien gelangt. Ornament ist da überflüssig. An der Vorderwand aber ist die Widmungstafel eingelassen, mit der vom Unterrichtsminister *von Hartel,* bekanntlich einem der leitenden Latinisten unserer Zeit, verfassten Inschrift: »Pontifici maximo Leoni decimo tertio optimo fidelium pastori per quinque lustra ecclesiam singulari dei providentia felicissime gubernanti eiusque thesauros uberrime recludenti hunc boni pastoris imaginem Franciscus Josephus primus Imperator Austriae Rex Apostolicus Hungariae pietatis ergo D. D. D.« Die Worte »eiusque thesauros uberrime recludenti« sind ein Zitat aus der vom Papste eigenhändig niedergeschriebenen Inschrift für seine Porträtmedaille (»Reclusit thesauros ecclesiae anno Sancto Leo P. P. XIII.«), zu der er dem Künstler wiederholt gesessen, und deren Revers in grossen Zügen die römische Landschaft mit dem ragenden Umriss der Peterskuppel zeigt. Eine ähnliche Stele aus demselben Marmor, 162 cm hoch, mit goldener Widmungstafel zwischen zwei kleinen in Email mit Brillanten ausgeführten Wappen, ist das Jubelgeschenk der Stadt Wien. Beide Kunstwerke wurden dem Papste von dem österreichisch-ungarischen Botschafter, dem besonderen Abgesandten des Kaisers und dem Künstler in feierlicher Audienz überreicht. Die Marschall'sche Papstmedaille selbst ist unstreitig eine der besten Porträtmedaillen unserer Zeit. Das Profil mit dem nachgerade historisch gewordenen Lächeln ist mit seinen geistvollen Alterszügen sehr lebendig gegeben. Auch gewisse Einzelheiten, die ein ceremoniöserer Künstler vielleicht verheimlicht hätte, sind beobachtet; so das kunstreich nach vorn gebürstete Haar, das unterwegs eine lose Nackenlocke auf den Kragen des Ornats fallen lässt und ein wenig an das Haar Kaiser Wilhelm's I. erinnert. Rudolf Marschall hat sich durch diese Arbeiten hoch über die Mitstrebenden in Wien erhoben.

Wien, im Februar.

PARISER BRIEF

Herr Odilon Redon ist zwar nicht der letzte der Mohikaner, aber doch der letzte Rosenkreuzer. Zur Zeit des dreissigjährigen Krieges gab es in ganz Europa Mitglieder dieses nachmals verschwundenen Geheimordens, an den kein Mensch mehr dachte, bis es dem sonderbaren Schwärmer Joseph Peladan, der sich selber den Titel »Sâr« begelegt hat, vor etwa fünfzehn Jahren einfiel, die Sache zu neuem Leben zu erwecken. Es gehörten zu der modernen Gesellschaft der Rose-Croix einige Maler und Schriftsteller, die nach der inzwischen schon erfolgten Auflösung bekannt geworden sind: Henri Martin, Aman-Jean, der Karikaturist Valloton und einige andere. Odilon Redon, einer der Hauptleute bei den jährlichen Ausstellungen der Rosenkreuzer, hat sich nach dem Eingang der Gesellschaft nicht einem anderen Salon angeschlossen, wie es seine soeben genannten Genossen gethan haben, sondern er hat sich in die mystische Einsamkeit seiner Rosenkreuzerei zurückgezogen. Nur besonders bevorzugten Sterblichen wurde der Eintritt in seine Werkstatt erlaubt, und hier machte dann der Hausherr die Honneurs mit den Ceremonien eines mittelalterlichen Alchimisten. Jetzt endlich, zum erstenmal seit dem vor acht Jahren erfolgten Tode der Rose-Croix, zeigt Odilon Redon bei Durand-Ruel seine Werke den Augen der Profanen. Er ist gleich seltsam in seinen Themen wie in der Ausführung und Technik. Das erste, was der Eintretende sieht, sind einige eingerahmte Bleistiftskizzen, so unbeholfen und mittelmässig, dass da alle Kritik aufhört. Irgend ein mässig veranlagter Gymnasiast würde das besser machen. Aber Redon kann trotzdem zeichnen, wie man an einigen zart ausgeführten Pastellen sieht, die wirklich sehr gute, wenn auch nicht gerade hervorragende Porträts sind. Dann hängen da ein paar kleine Bildchen von Blumen und Früchten, sehr knapp und nüchtern, aber voll Liebe und Einfalt: man könnte fast an Chardin erinnert werden. Aber das alles ist nicht der eigentliche Redon, der Redon vom Rosenkreuze. Der knallt in den heftigsten und leuchtendsten Tönen drauflos: orange und violett liebt er am meisten, und wahrhaftig, seine blendenden Harmonien beweisen, dass der Mann ein grossartiger Kolorist ist. Sehr viel Ähnlichkeit hat er mit dem Wiener Klimt, aber er treibt die Seltsamkeit noch ein gut Teil weiter als der Österreicher. Wie bei Klimt flimmern goldene Sterne herum, blendende Farben vereinigen sich zu glühenden Bouquets und wenn der Beschauer davorsteht und die Sache zu begreifen sucht, so wird ihm von alledem so dumm, als ging ihm ein Mühlrad im Kopfe herum. Erst nach langer Zeit sieht er überhaupt, dass in dem knallroten Feuerbrand ein Frauenkopf thront, dass aus der schwarzen Finsternis ein Gerippe herausschaut oder dass das vermeintliche Blumenbouquet eine Versammlung von funkensprühenden Geistern ist. Wer sehr viel Zeit hat, mag sich dann ganz in die Sache hineinwühlen und vielleicht glückt es ihm, der verworrenen Sache klaren Sinn zu finden. Wir wollen uns mit der Erkenntnis begnügen, dass Odilon Redon ein sehr eigenartiger Farbenkünstler ist, der dazu befähigt scheint, grosse Flächen dekorativ zu behandeln. Bisher ist ihm eine solche Aufgabe nicht zu teil geworden, aber alle die farbenleuchtenden kleinen Bilder von ihm scheinen zu beweisen, dass ein ganz bedeutender Dekorator in ihm steckt. Was er an die Wand malt, wird freilich das beschauende Publikum nicht begreifen können, noch viel weniger als es die »Philosophie« Klimt's begreifen kann, aber darauf kommt es ja schliesslich nicht an. Jedenfalls wäre Redon im stande, eine Wand mit blendender Farbenpracht zu bedecken, deren hinreissende Harmonie das Auge des Beschauers bezaubern würde. Im übrigen ist es ja nicht notwendig, dass man sich bei jedem Gemälde gleich auch etwas denken muss. Gefällt es nur unseren Augen, so ist schon vieles gewonnen.

Eugen Carrière hatte bei Bernheim eine Ausstellung veranstaltet, worin er seine unerreichte Meisterschaft als Seelenzergliederer und Erforscher der geheimsten Regungen im menschlichen Gemüte von neuem darthat. Neues ist von ihm jedoch nicht zu sagen, denn alles, was man zu seinem Lob vorbringen kann, ist schon oft gesagt worden. Er ist ohne jeden Zweifel der innerlichste aller modernen Porträtisten und wird als Sänger des Hohen Liedes von Mutterliebe und Elternglück auf die Nachwelt übergehen.

In diesem Augenblicke wird man in Paris mit Kunstausstellungen dermassen überhetzt, dass man nicht jeden Monat einen, sondern jeden Tag zwei »Pariser Briefe« über das Kunstleben schreiben könnte. Zum Glück ist kaum der zehnte Teil dieser grossen und kleinen »Salons« wichtig genug, um besonders besprochen zu werden, aber selbst die übrigbleibenden können nur ganz flüchtig erwähnt werden. Carlos Schwabe, ein, wenn ich nicht irre, in

Deutschland unbekannter Künstler, hat einige Zeichnungen und Aquarelle, sowie eine Anzahl landschaftliche Studien aus dem Delphinat in der Galerie des artistes modernes ausgestellt. Am merkwürdigsten und besten sind seine Zeichnungen, in denen er ersichtlich bei den primitiven Vlamen gelernt hat. Sowohl in der sorgfältigen Ausführung auch der kleinsten Einzelheiten, wie in den Motiven und dargestellten Gegenständen erinnert er an van Eyck, van der Weyden und Quentin Massys. Wie das aber bei uns Epigonen natürlich ist, fehlt ihm der innere Gehalt, die keusche Frömmigkeit und kindliche Seelenreinheit dieser grossen Vorfahren und das lässt sich auch durch die sauberste Zeichnung und sorgfältigste Komposition nicht ersetzen. Seine kleinen Ölbilder aus dem Delphinat stellen Gebirgspartien dar, zumeist in einer etwas gewaltsamen Fremdartigkeit der Farbengebung, mitunter aber die banalsten Brettbildchen ins Gedächtnis zurückrufend, die in der Schweiz auf Bahnhöfen und Dampfern den Touristen für wenige Kreuzer angeboten werden.

Ebenfalls in der Galerie des artistes modernes hat Legoût-Gerard eine Sonderausstellung veranstaltet. Er ist einer der interessantesten jüngeren »Bretonen« und stellt die Märkte und Häfen der Bretagne mit energischer Treue in Strich und Farbe dar. Dabei hat er sich dermassen in die bretonische Atmosphäre eingelebt, dass sie ihm nun gleichsam im Blute steckt, und er sie auch da wiederfindet, wo sie in Wirklichkeit nicht zu Hause ist. So hat er einige Ansichten aus Venedig gemalt, die ganz in bretonischer Luft standen, so gut sie sonst auch sind. Legoût-Gerard mag sich damit trösten, dass es anderen Malern nicht besser geht: Thaulow war vor einigen Jahren in Italien und brachte einige Bilder aus Verona mit, die ganz und gar nordisch aussahen und sich durchaus als Landsleute seiner nordfranzösischen und norwegischen Flussbilder präsentierten; der Engländer Sickert stellte vor einiger Zeit venetianische Bilder aus, deren Atmosphäre mit der seiner englischen und nordfranzösischen Ansichten durchaus identisch war, und auch Cottet hat ein Venedig gemalt, das ebensogut in Concarneau oder sonst einem bretonischen Seestädtchen liegen könnte.

Sickert bringt mich zu der räumlich grössten Ausstellung, die bisher ihre Thore geöffnet hat, zu den Unabhängigen. Vorher hat allerdings auch schon eine Ausstellung stattgefunden, deren Katalog die Zahl zweitausend erreichte, aber ich habe meine Leser damit nicht ermüden wollen: die Gesellschaft der weiblichen Maler und Bildhauer ist zwar offiziell anerkannt, und der Präsident der Republik eröffnet ihre Ausstellungen, aber es lohnt sich wirklich nicht, sich durch dieses Meer von Schund durchzuarbeiten, um unter tausend Nummern vielleicht eine einzige gute zu finden. An Schund fehlt es auch bei den Unabhängigen nicht, aber man findet doch hie und da eine wirkliche Perle, die des Aufhebens wert ist und die Mühe reichlich lohnt. Um ordentlich unabhängig zu sein, haben die Unabhängigen jede Jury abgeschafft: wer immer zehn Franken bezahlt, kann ein Bild oder eine Skulptur bei ihnen ausstellen; wer zehn Bilder schicken will, muss hundert Franken zahlen. Nichts kann einfacher und glatter sein. Dass unter diesen Umständen neun Zehntel der ausgestellten Arbeiten einfach unter aller Kritik sind, ist selbstverständlich: das Publikum drängt sich um diese Sachen, die an die Schulhefte unserer Jugend erinnern, und hält sich den Bauch über die darin zur Schau gestellte, oft jedes Mass und jeden Begriff übersteigende Unbeholfenheit und Naivetät. Die allermeisten hier gezeigten Kunstwerke aber sind ganz einfach schlecht, mittelmässig und langweilig, und man kann sich über sie weder freuen, noch sich für sie interessieren.

Dann aber ist da ein kleines Häuflein, das Häuflein der Leute, für die man die Unabhängigen überhaupt gegründet hat, also die Neuerer, die mit ihren Neuerungen keinen Einlass in die obrigkeitlich anerkannten Ausstellungen finden konnten. Viele dieser Leute sind wirklich das, was man hierzulande »fumistes« nennt: sie sind durchaus nicht von der heiligen Wahrheit ihres Strebens überzeugt, sondern sie wollen nur um jeden Preis die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. Um das fertig zu bringen, stellen sie die absonderlichsten Themen in der abenteuerlichsten Weise dar. Oft haben sie Talent, aber sie missbrauchen es in einer Weise, die man bedauern müsste, wenn man nicht darüber lachen könnte. Zu diesen Charlatanen der Kunst wage ich es, den Norweger Eduard Munch zu rechnen, der diese unabhängigen Ausstellungen zu beschicken pflegt und auch heuer mit einem halben Dutzend ebenso bizarrer wie hässlicher und geschmackloser Bilder vertreten ist. Das ist das allerschlimmste an diesen, vermutlich nicht unbegabten Leuten, dass sie die Absonderlichkeit im Geschmacklosen suchen. Da gefällt mir Odilon Redon doch besser, denn der sucht doch wenigstens harmonische Farbenschönheit, indem er seinen phantastischen Träumereien nachgeht. Munch aber malt z. B. ein abscheuliches Weib mit einem toten Säugling auf dem Schosse. Die kleine Leiche ist erstens dermassen verzeichnet, dass sie den Beschauer glauben macht, Munch habe niemals mit gesunden Augen ein totes oder lebendiges Kind gesehen, und dann hat der Maler die weisse Haut mit roten Punkten übersät, die vermutlich ein Krankheitssymptom darstellen und geradezu ekelhaft wirken.

Munch ist nicht der einzige »Unabhängige«, der das Ziel der Kunst in Disharmonie und Kakophonie erblickt, aber er ist doch wirklich der tüchtigste darin: die Franzosen haben zuviel Gefühl für Mass und Schönheit in den Knochen, um erfolgreich mit dem Norweger konkurrieren zu können. Sie verlegen sich eher darauf, eine bereits anerkannte Richtung durch Übertreibung ad absurdum zu führen. So giebt es hier einige zwanzig »Punktierer«, deren Gemälde einfach Mosaiken sind und zwar sehr grobe Mosaiken, so dass man die einzelnen Farbenflecke noch auf hundert Meter Entfernung deutlich und getrennt erblickt. Andere Leute sind Propheten, die wie Merodack-Jeaneau, der einstige Kamerad Odilon Redon's bei den Rosenkreuzern, in der geheimnisvollsten und unverständlichsten Art orakeln. Man könnte über diese Leute, deren Kunst immer mehr oder weniger »litterarisch« ist, dicke Bücher machen mit lauter seitenlangen Phrasen, aber was würde dabei der Leser gewinnen?

Sehen wir uns lieber die paar Leute an, die man ernst nehmen muss: da ist vor allen der obenerwähnte Engländer Sickert, der ausser einigen hübschen Landschaften ein grosses Damenbildnis geschickt hat, eine vorzügliche, sehr talentvolle Arbeit. Die Farben sind ganz matt und flach abgetönt und in breiten Flächen nebeneinandergesetzt, und mit Meergrün, Schieferblau und blassem Ziegelrot hat der Maler äusserst diskrete und vornehme Harmonien erzielt. Forain, der bekannte satirische Zeichner, ist mit vier Ölgemälden vertreten. Die Ähnlichkeit Forain's als Maler mit Daumier ist mir nie so deutlich geworden wie hier. Wie Daumier bevorzugt er düstere Farben, denen er scharfe Lichter aufsetzt, und wie bei Daumier treten bei ihm die Figuren äusserst plastisch heraus. Ferner haben beide auch in ihren Ölgemälden etwas Karikaturenmässiges, hervorgerufen durch die überaus scharfe Charakterisierung ihrer Modelle, und schliesslich sucht Forain, wie vor ihm Daumier, seine Themen sehr häufig im Palais de Justice bei den Advokaten. Felix Vallotton kommt mir

in seinen Landschaften aus der Normandie gesucht und gezwungen kindlich vor: zwischen der einfachen Naivetät der primitiven Vlamen und der seinen ist der Unterschied nicht geringer als zwischen Homer und d'Annunzio: man merkt die Absicht und wird verstimmt. Von den Bildhauern, die im allgemeinen Rodin »überrodinieren«, nenne ich nur Eduard Wittig, der ausser einer kleinen Statuette in patiniertem Steingut ein ausserordentlich geschmackvolles und ideenreiches Grabmonument ausgestellt hat, das in seiner edlen Einfachheit in wohlthuendem Kontraste zu den gesuchten Bizarrerien der meisten hier gezeigten Kunstwerke steht. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

BÜCHERSCHAU

W. Martin, *Gerard Dou.* Translated from the Dutch by Claro Bell. London, George Bell & Sons, 1902. Geb. 5 sh.

Die Firma George Bell & Sons giebt seit einiger Zeit kleine, hübsch illustrierte, in englischer Art gebundene Bände über Meister der Malerei und Plastik heraus, wovon zwanzig seither erschienen sind. Das vorliegende, 152 Seiten starke, mit 41 Abbildungen, meist in Autotypie hergestellt, geschmückte Buch hat den Subdirektor der Königlichen Galerie im Haag, Dr. W. Martin, zum Verfasser. Für Eingeweihte genügt die Nennung des Autornamens, um das Werk zu empfehlen. Eingehende Studien über die holländische Malerei an Bildern und Dokumenten in Archiven und anderen Schriftquellen, als Gildenregistern, Briefen, Testamenten, befähigten den Autor, ein abgerundetes, mit manch interessantem Detail versehenes lebendiges Bild von Gerard Dou zu zeichnen und eine bestimmte Vorstellung seiner künstlerischen Ausdrucksweise zu geben. *Sn.*

NEKROLOGE

Der Landschaftsmaler **Professor Paul Franz Flickel** ist vorige Woche in Nervi, wo er sich zur Erholung aufhielt, gestorben. Flickel war der Maler des norddeutschen Buchenwaldes. Sein schönstes Bild »Buchenwald bei Prerow«, das ihm 1886 die grosse goldene Medaille brachte, ist in dem Besitze der Berliner Nationalgalerie. — Er wurde am 8. April 1852 in Berlin geboren und fand bei Theodor Hagen in Weimar und in Düsseldorf seine künstlerische Ausbildung, dann liess er sich in Berlin dauernd nieder und gehörte der Akademie der Künste daselbst an.

Am 27. März starb in Leipzig **Julius Otto Gottschald,** dessen auserwählte Gemäldesammlung von Werken holländischer und vlämischer Meister des 17. Jahrhunderts durch den vor wenigen Jahren erschienenen, von Dr. Ulrich Thieme verfassten Katalog über die Grenzen dieser seiner Vaterstadt hinaus bekannt geworden ist. Die Einleitung dieses Verzeichnisses ist auch in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII, p. 105 abgedruckt worden. Mit fast zärtlicher Liebe hütete der Verstorbene diesen einzigen Schatz seines einsamen Junggesellenheims, den er auf Reisen und Auktionen bis zuletzt zu vergrössern bemüht war. Konnte er der Leipziger Ausstellung älterer Bilder aus sächsischem Privatbesitz im Jahre 1889 schon 23 Bilder beisteuern, so hat er später die Anzahl seiner Gemälde mehr als verdoppelt. Wer Gelegenheit gehabt hat von dem kleinen Herrn, dessen Augen hinter der Brille freundlich hervorschauten, in seiner Sammlung herumgeführt zu werden, wird wissen, mit welcher Genugthuung er seinen Rembrandt zeigte, das Brustbild eines Greises, aus der Zeit um 1630, jenes reizvolle Seestück Jan van Goyen's vom Jahre 1655, welches in seinen feinen kühlgrauen Tönen die letzte und reifste Periode des fruchtbaren Meisters ausgezeichnet repräsentiert, die köstliche kleine Hirtenscene von Adriaen van de Velde von 1667, das interessante, aus der Sammlung Schubart erworbene Dorfstrassenbild von Stalbemt, seinen ganz vortrefflichen »Wildbrethändler« von Franz Snyders, um nur einige Beispiele herauszugreifen. Im öffentlichen Leben ist er nicht hervorgetreten, nur dem Wirken des Leipziger Kunstvereins, dessen Vorstand er angehörte, hat er sich lange Zeit hingebend gewidmet. Sein Lebensabend war durch ein hartnäckiges Augenleiden verdüstert. Durch letztwillige Verfügung hat er seine Sammlung dem Leipziger Museum für bildende Künste vermacht und ist damit in die Reihe der Stifter dieses Instituts eingetreten, welcher schon Sammler, wie Heinrich Schletter, Härtel und Thieme angehören. So wird sein Andenken dauernd erhalten bleiben. *Theodor Schreiber.*

PERSONALIEN

Der Bildhauer Professor **Artur Volkmann** hat vom Königlich Sächsischen Ministerium des Innern den Auftrag zu einem Georgsbrunnen für den Hof des Königlichen Schlosses zu Dresden erhalten, nachdem sein Entwurf dazu vom akademischen Rat einstimmig zur Ausführung empfohlen und von Sr. Majestät dem König genehmigt war. Das Modell des Brunnens ist zur Zeit im Leipziger Kunstverein ausgestellt; es zeigt in Reliefdarstellung einen Ritter Georg, nach beendetem Kampfe siegreich über den erschlagenen Drachen reitend und darüber in feiner architektonischer Umrahmung ein Medaillon mit dem Porträt des Königs Georg. Artur Volkmann ist bekanntlich ein geborener Leipziger, lebt aber seit über 25 Jahren in Rom, während er in Leipzig nur ein zweites kleineres Atelier besitzt, um zeitweilig daselbst zu arbeiten.

Professor Dr. Rudolf Kautzsch, dessen Berufung an die Universität Halle wir neulich mitteilten, hat eine neue Berufung als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum in Darmstadt erhalten und angenommen und wird am Beginn des Wintersemesters sein neues Amt antreten.

DENKMALPFLEGE

Die Wiederherstellung des schönen Brunnens in Nürnberg. Wer in diesem Sommer nach Nürnberg kommt, wird erstaunt sein, auf dem Marktplatze nicht mehr die altersgraue durchbrochene Steinpyramide des Schönen Brunnens zu finden, sondern wenige Schritte südöstlich davon einen in reichem polychromen Schmuck prangenden und mit einem stattlichen Renaissancegitter umgebenen vollständig neuen »Schönen Brunnen«. Diese Thatsache wäre geeignet, die Gemüter aller Kunstsinnigen auf das höchste zu erregen, wenn der hier zum Opfer gebrachte, in diesen Tagen vollständig abgetragene Schöne Brunnen auch wirklich das in den Jahren 1385—1396 ausgeführte Werk gewesen wäre. Aber dem ist nicht so. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts vollständig vernachlässigt, befand sich der alte Brunnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in einem so ruinosen Zustande, dass der im Jahre 1821 mit der Wiederherstellung betraute Nürnberger Kunstschuldirektor Reindel nur ungefähr zwanzig Werkstücke des abgetragenen Brunnens wieder verwenden konnte. Wenige Jahre vorher hatte Waagen den Brunnen gesehen und geschrieben, dass er den Anblick einer geschwärzten Ruine böte, »deren schiefe Spitze den baldigen Einsturz drohte«. Die den Wasserkasten besetzenden sechzehn

Sitzfiguren der Evangelisten, Kirchenväter und deren Schüler, die bei der damaligen Wiederherstellung durch die in Bronze gegossenen plumpen wasserspeienden Bestien ersetzt worden sind, fehlten vollständig und von den übrigen vierundzwanzig Figuren des Brunnens waren damals sechzehn so stark verwittert, dass sie keine Verwendung finden konnten, sondern neu hergestellt werden mussten. Dieser unter Beihilfe Ernst von Bandel's, des Schöpfers des Hermannsdenkmals, von Reindel geschaffene »Schöne Brunnen« hatte im Laufe des Jahrhunderts durch die Unbill der Witterung so sehr gelitten, dass schon seit längerer Zeit eine gründliche Wiederherstellung unabweislich erschien. Statt ihrer zog man es vor, das Werk vollständig neu aufzuführen und dazu an Stelle des weichen Sandsteins den wetterbeständigen harten Muschelkalk zu nehmen. Die Verkehrsverhältnisse liessen ein Abrücken von der nördlichen Häuserreihe des Marktes angezeigt erscheinen. Die Verschiebung ist nur eine geringe und wird auf den Charakter des Marktbildes kaum einen Einfluss ausüben. Sehr gespannt kann man auf die Wirkung der erfreulicherweise geplanten Polychromierung sein, für welche die im Jahre 1540 von Georg Penz geschaffene, im Privatbesitze des mit den Wiederherstellungsarbeiten betrauten Oberingenieurs Wallraff befindliche kolorierte Handzeichnung, die damals zum Zwecke der Erneuerung der zuletzt im Jahre 1491 durch Wilhelm Pleydenwurf aufgeführten Polychromierung gefertigt worden war, alle nötigen Anhaltspunkte bietet. Die mit peinlicher Gewissenhaftigkeit ausgeführten, nach Hunderten zählenden Werkstücke und Figuren lagern zur Zeit im Hofe und in der Kirche des alten Katharinenklosters. Neu zu entwerfen waren auf Grund der Penz'schen Handzeichnung die an Stelle der Bronzebestien tretenden Brunnenrandfiguren, und eine wesentliche Veränderung wird das Brunnengitter zeigen, dessen unterer Teil wieder unverändert zur Verwendung kommen wird, während der von Reindel stammende obere gotisierende Teil durch einen aus Blumenwerk und Rundstabgeschlingen gebildeten Renaissanceaufsatz ersetzt werden wird, wie ihn im Jahre 1587 der Schlossergeselle und Gitterschmied Paulus Kühn von Augsburg »viel schöner und künstlicher als es ihm angedingt worden«, gefertigt hatte. Als Grundlage zur Herstellung dieses reichen Aufsatzes diente ein aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts stammender Kupferstich. Die Kosten der Wiederherstellung sind von Wallraff, der in einer bemerkenswerten Schrift: »Bericht über den Entwurf zur Wiederherstellung des Schönen Brunnens auf dem Hauptmarktplatze zu Nürnberg« ausführlich die Geschichte des Brunnens erzählt hat, mit 150 000 M. veranschlagt worden. Eine künstlerische Würdigung der Wiederherstellungsarbeiten behalten wir uns für später vor. *-é-*

Während es in **Verona** an einer Persönlichkeit zu fehlen scheint, die sich für die Erhaltung der Kunstschätze der Stadt, z. B. des antiken Theaters und des Palazzo Bevilaqua, interessiert oder sich bemüht, sie in besseres Licht zu stellen, hat Ravenna in dem Mitglied der Kommission für die Erhaltung der nationalen Monumente und dem hervorragenden Kunstforscher Corrado Ricci einen warmen Freund und Vorkämpfer gefunden. Ihm ist es gelungen, die Mittel flüssig zu machen, um die Schätze Ravennas durch Studien an Ort und Stelle, durch sachgemässe Nachgrabungen — der heutige Boden der Stadt liegt meterhoch über dem seiner Denkmäler aus byzantinischer und gotischer Zeit — durch Freilegungen und Restaurationen in das helle Licht klarer Erkenntnis und Anschauung zu rücken. Abgeschlossen sind solche Arbeiten ja schon seit lange am Grabmal Theoderich's; durch Anlage eines umlaufenden breiten Kanals ist der Fusspunkt der Umfassungsmauern freigelegt und wird durch Pumpvorrichtungen gegen Eindringen von Grundwasser oder stagnierendes Regenwasser geschützt. Wir können uns jetzt einen Begriff von der relativ schlanken Form des Mausoleums machen, das früher zu etwa ein Viertel im Boden steckend mit seiner riesenhaften Monolithdecke einen gradezu plumpen Eindruck gemacht haben muss. Ähnliche Arbeiten sind für das herrliche Battisterium (Giovanni in fonte) beabsichtigt, nachdem der monströse Gedanke einer Höherschraubung des Bauwerks aufgegeben ist. Wie die Gesamtverhältnisse der Ravennatischen Kirchen auch im Inneren gewinnen werden, wenn die alten Basen der Säulen von Fussböden und Aufschüttungen späterer Zeit befreit sind, lässt sich schon jetzt in San Vitale erkennen, wo man jetzt den alten Fussboden der Apsis wiederherstellt, nachdem der prachtvolle alte Marmoraltar zu neuer Schönheit erstanden, die gesammte Kirche von Anbauten befreit und ihre Bedachung erneut ist. Letztere Arbeiten sind zum Teil aus dem Ertrag einer Sammlung in Ravenna bestritten worden. In dem sonst so verschlafenen Städtchen regt sich unter dem Einfluss der Anregungen Ricci's Kunstliebe und Kunsteifer. Privatpaläste, wie Baronio, Dradi, Graziani, werden repariert, durch Tausch mit der Akademie von Venedig ist es gelungen, für die Pinakothek mit dem Apostelmahl des Matteo Ingoli (1585—1631) ein Spezimen der Kunst eines Ravennatischen Malers zu erhalten, der bisher in der Stadt nicht vertreten war, auf Betreiben des kunstsinnigen Bewohners des erzbischöflichen Palastes, des Kardinals Riboldi, sind im Palast Freilegungsarbeiten vorgenommen, die zur Entdeckung griechisch-byzantinischer Fresken geführt haben, über das Baptisterium ist von einem Geistlichen, Cesare Langiorgi, eine Spezialschrift von 150 Seiten herausgegeben worden (Ravenna, Tipografia Alighieri), kurz es regt sich überall im öffentlichen und privaten Leben. Die seit 1901 in Mailand erscheinende Kunstzeitschrift grossen Stils »Rassegna d'Arte« nimmt sich des Ravennatischen Kunstlebens besonders an, und eine Reihe grösserer Aufsätze über die Marmorarbeiten in der Apsis von S. Vitale, die Glockentürme von Ravenna, die Ausgrabungen in der Darsena und den sogenannten Panzer Theoderich's mögen für Freunde der Kunstgeschichte Ravennas neben der neueren deutschen und italienischen Monographie über die Stadt von Götz und Ricci und neben der dritten Auflage der Guida di Ravenna (1900. Bologna, Zanichelli) die kurzen Ausführungen dieser Korrespondenz erhärten und erweitern. *v. Gr.*

Venedig. Seit längerer Zeit befinden sich die Vertreter der Stadt Venedig in Rom, um mit der Regierung alle jene Vereinbarungen zu treffen, welche dem Wiederaufbau des Markusglockenturmes vorauszugehen haben. Das Resultat ist folgendes: Die Regierung ist damit einverstanden, dass Venedig selbst für den Aufbau Sorge trägt durch die Berufung des bekannten Mailänder Architekten L. Beltrami. Die Stadt trägt dazu mit den schon früher bestimmten 500000 Lire bei; die gleiche Summe leistet der Staat. Für die Restaurierung der übrigen Monumente Venedigs tritt der Staat mit 300000 Lire ein, mit gleicher Summe die Stadt. — Gleichzeitig tritt der neuernannte Direktor Architekt Moretti sein Amt an Stelle des beim Sturze des Campanile entlassenen Berchet an, als Vorstand des Uffizio Regionale per la conservazione dei monumenti. So ist denn zu hoffen, dass der Wunsch aller Venetianer wahr werde, dass gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung am 25. April der Grundstein des neuen Campanile gelegt werden könne. Für den Bau desselben sind also jetzt zunächst etwas über 2500000 Lire verwendbar. Architekt Beltrami tritt sofort sein Amt an.

August Wolf.

Rom. Römische Blätter bringen die Nachricht von einer Zerlegung des graziösen *Tartaruga-Brunnens von Giacomo della Porta* auf dem gleichnamigen Plätzchen, von seiner eventuellen Übertragung auf einen anderen Platz u. s. w. Dem gegenüber sei festgestellt, dass es sich lediglich um die allerdings sehr mühsame und zeitraubende Reinigung des Kunstwerkes handelt. Schon jetzt lässt sich erkennen, dass, wenn sie beendet sein wird, der zierliche Brunnen in ganz neuem Farbenglanz der Patina der Bronze der vier Jünglingsgestalten, der vier Schalen von rötlich gesprenkeltem afrikanischen Marmor und violetten Pavonazzetto leuchten wird. Die Menge des Schmutzes, den alle Teile des Kunstwerkes im Laufe der Jahrhunderte angesetzt haben, ist unglaublich, und an den Erzteilen muss die feste Kruste mit leichten vorsichtigen Meisselschlägen entfernt werden. *v. Gr.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums ist eine mit besonderer Rücksicht auf den Abendbesuch veranstaltete Ausstellung »Die Kunst Chinas und Japans« eröffnet worden. Dieselbe veranschaulicht das hohe technische und künstlerische Können der beiden ostasiatischen Kulturvölker auf dem Gebiete der Keramik, der Glas- und Metallindustrie und anderes. Die Ausstellung umfasst Gegenstände aus den Sammlungen und der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums, aus dem Museum für Völkerkunde, hervorragende Stücke aus der Sammlung des Herrn Moritz Lewy, aus dem Besitz der Herren W. Kimbel und Kimbel & Friederichsen, und der Kunsthandlungen D. Pergamenter, Rex & Co., J. Salomonson, J. C. F. Schwartze und R. Wagner, Berlin. Es ist beabsichtigt, im weiteren Verlauf der Ausstellung einzelne Gruppen durch andere Gegenstände aus Privatbesitz zu ergänzen. Die Ausstellung ist zu den üblichen Tagesstunden, sowie an den Abenden mit Ausnahme des Sonntages und Montages von 7,30 bis 9,30 Uhr geöffnet.

Das finanzielle Ergebnis der Düsseldorfer Kunstausstellung. Bei der Schlusssitzung des Komitees der Düsseldorfer Kunstausstellung machte Geheimrat Lug für die Verwendung der etwa eine Million betragenden Überschüsse der Kunstausstellung folgende Vorschläge: Danach sollen erhalten 100000 Mark die rheinische Provinzialverwaltung, davon je 25000 Mark Elberfeld und Essen für Museumszwecke, weitere 100000 Mark die westfälische Provinzialverwaltung, davon Dortmund und Münster je 30000 Mark, ferner der Verein für Veranstaltung von Kunstausstellungen in Düsseldorf 95000 Mark, der Düsseldorfer Verschönerungsverein 16000 Mark, der Centralgewerbeverein in Düsseldorf 120000 Mark, die Stadt Düsseldorf zur Veranstaltung künftiger Ausstellungen 160000 Mark, während der Rest für Wohlfahrtszwecke verschiedener Art verwendet werden soll.

Im Künstlerhause in Wien fand am 21. März die feierliche Eröffnung der dreissigsten Jahresausstellung statt, bei der S. Majestät der Kaiser zugegen war und vom Vorstande der Künstlergenossenschaft Baurat Streit mit einer Ansprache begrüsst wurde.

Eine kostbare Erwerbung hat das Mauritshuis im Haag durch Ankauf einer besonders feinen Mondlandschaft, Art van der Neer's gemacht. Direktor Dr. Bredius hatte sich bereits vor zwei Jahren in Paris das Vorkaufsrecht für dieses ausgezeichnete Gemälde ausbedungen und hat es nunmehr für den Rembrandtverein erworben, von dem es der Staat übernommen hat.

WETTBEWERBE

Ein Kunstbrunnen am Isarthorplatz in München. Der Verwaltungsrat der Prinzregent Luitpoldstiftung erlässt ein Konkurrenzausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen zu einem Brunnen aus Mitteln dieser Stiftung. Der Brunnen darf die Herstellungssumme von 40000 Mark nicht überschreiten. Die ausgesetzten Preise betragen 1000 Mark für den ersten, 600 Mark für den zweiten und 400 Mark für den dritten Preis.

KONGRESSE

Rom. *Kongressveranstaltungen.* Die grossartigen Restaurationsarbeiten im Konservatorenpalast werden zum Historikerkongress vollendet sein. Sie bedeuten nicht nur die vollständige Neuordnung der Skulpturensammlung und Gemäldegalerie, sondern sie werden auch sonst noch dem Besucher viel Schönes und Überraschendes bieten. Vor allem wird dem Publikum jetzt ein neuer Hof geöffnet werden, wo das neuerdings ergänzte, von einem Löwen angefallene Pferd, dessen Schönheit schon Michelangelo bewundert hat, zum Schmuck eines Springbrunnens dienen wird. Ebendort ist auch die Forma Urbis, der älteste in Marmor eingegrabene Stadtplan Roms, auf riesiger Wandfläche mit genauen topographischen Angaben eingemauert worden. Die verantwortungsvolle Aufgabe ist dem zweiten Sekretär des Archäologischen Instituts, Professor Hülsen, und dem Professor an der Universität, Lanciani, anvertraut worden, und man kann wohl sagen, dass auch hier die deutsche Wissenschaft den Italienern unschätzbare Dienste geleistet hat. Am zweiten April, nach der feierlichen Eröffnung des Kongresses in Gegenwart des Königs, soll auch die Forma Urbis enthüllt werden. Auch die Arbeiten in Santa Francesca Romana, dem zukünftigen Forumsmuseum, werden mit fieberhafter Eile betrieben, und der schöne Klosterhof mit seinen beiden Säulengängen übereinander stellt sich schon jetzt in ursprünglicher Schönheit dar, und ebenso sind, wenigstens im Erdgeschoss, bereits einige Säle und Gemächer vollständig hergerichtet worden. Die Eröffnung wird am 5. April stattfinden und gleichzeitig wird der antike Verbrüderungsgang zwischen Palatin und Forum »die Rampa Imperiale« dem Publikum eröffnet werden. Die Eröffnung der Ausstellung der römischen Stadtpläne endlich in der Nationalbibliothek, welche der Präfekt Gnoli schon im vorigen Jahre vorbereitet hatte, wird am dritten stattfinden. Von den deutschen Institutsvorständen in Rom sind bis jetzt folgende Vorträge angesagt worden: Professor Petersen wird über die historischen Resultate vortragen, die sich aus dem Relief der Trajanssäule ergeben, Hofrat Pastor wird die Archive in fürstlichem Privatbesitz in Rom behandeln, Professor Schulte wird über die Bedeutung des Wollhandels reden im Handelsverkehr zwischen Italien und Deutschland. Ausserdem sind zahlreiche Empfänge im Konservatorenpalast, auf dem Palatin im Teatro Argentina, Konzerte und Illuminationen in Aussicht genommen. Am 11. April wird überdies von den Kongressisten ein Ausflug nach Unita und Norma unternommen werden; vom 14. bis 22. April sogar eine Seereise nach Sizilien auf dem Dampfer »Regina Margherita«. *E. St.*

VOM KUNSTMARKT

Bei der mehrtägigen **Versteigerung der Kunstsammlung Jungk** bei Lepke in Berlin wurden noch einige ungewöhnlich hohe Preise erzielt. So brachte das Bibelmanuskript aus dem 13. Jahrhundert mit schönen Initialen und Miniaturen den höchsten Preis von 12100 Mark;

ferner ein französisches Pergamentmanuskript aus dem 14. Jahrhundert 224 Blatt stark mit 25 Miniaturen 2880 Mark. Ein anderes französisches Manuskript aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts mit 17 Miniaturen brachte 1900 Mark, ein drittes mit 10 Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert 1895 Mark. Die Ausgabe des Teuerdank aus dem Jahre 1517, ebenfalls auf Pergament gedruckt, wurde mit 2270 Mark bezahlt. Balthasar Silvius' 1554 erschienene Sammlung von Stichen in Pergamentband brachte 1460 Mark, Albrecht Dürer's »Grosse Holzschnittpassion« in 11 prachtvollen Abdrucken vor dem Text 1850 Mark und desselben Meisters »Marienleben« in 20 Blatt 1600 Mark, »Kaiser Maximilian's Schlachten und ritterliche Thaten« von 1550, ebenfalls in Holzschnitten von Albrecht Dürer, 1010 Mark. Das Gesamtergebnis dieser zweiten Abteilung belief sich auf rund 87000 Mark und somit der ganzen Kunstsammlung auf 174000 Mark.

VERMISCHTES

Der Palazzo Giustiniani, das Heim des preussischen historischen Instituts, das nach seiner reichlicheren Ausstattung mit Geldmitteln für Bibliothekszwecke auch für den Kunstgeschichtsforscher an Bedeutung gewinnt, ist von modernen Vandalen seines eigenartigen künstlerischen Schmuckes beraubt worden. Der von Fontana und Borromini erbaute Palast hatte ja längst seine Gemäldegalerie und die Hauptschätze seiner Antiken an den Vatikan und andere Sammlungen — die dea seduta (Juno) an das Thermenmuseum — abgegeben, aber ihm waren doch eine grössere Anzahl minder wertvoller Reliefs, Büsten und Statuen verblieben, die dem Vestibul, dem schönen Hof und dem Treppenhaus ein vornehmes und spezifisch römisches Gepräge gaben. Sie sind jetzt von dem bekannten Kunsthändler Sangiorgi, wie man sagt, für amerikanische Rechnung angekauft, zum allergrössten Teil herausgebrochen, heruntergeschlagen und weggeführt; Flur, Hof und Treppenhaus bieten das frische Bild der Verwüstung, ein Einspruch der städtischen Behörde ist zu spät gekommen. Der bekannte Kunsthistoriker Graf Gnoli hat in der »Tribuna« in schärfster Weise gegen diese dem Geist des Gesetzes über Schutz von Kunstwerken vom 12. Juni 1902 sicher nicht entsprechende Beraubung der römischen Paläste — derjenigen des Palastes Giustiniani ist in letzter Zeit die der Paläste Sciarra, Antonelli und Baldini vorausgegangen — protestiert, aber gegenüber der einmal getroffenen Entscheidung des Unterrichtsministeriums, auf die sich Sangiorgi stützen kann, wird auch dieser Protest wirkungslos sein. *v. Gr.*

Preisverteilung an der Kunstakademie in Dresden. In Dresden wurde bei der Preisverteilung der Königlichen Kunstakademie der grosse Preis des jährlich 3000 Mark betragenden akademischen Reisestipendiums auf zwei Jahre dem Bildhauer Otto Petrenz aus Mittweida, einem Schüler des Professors Dietz, zuerkannt. Auch das in der grossen Medaille nebst einem Geldpreise von 500 Mark bestehende Äquivalent des Reisestipendiums erhielt ein Bildhauer: Friedrich Schwahn aus Zschacke bei Torgau, Schüler des Geheimrates Professor Schilling. Ausserdem wurden 7 kleine goldene, 17 grosse silberne und 11 kleine silberne Medaillen, sowie 11 Ehrenzeugnisse mit Prämien, 13 Prämien, verschiedene Geldpreise und 2 Stipendien erteilt.

Der Kunstverein in München ladet Künstler ein, welche in der Lage sind, fertige Stiche, Radierungen oder Lithographien zu liefern, die noch nicht veröffentlicht sind und sich als Vereinsblatt oder für eine Mappe eignen, nebst schriftlichen Angeboten bis längstens 1. Mai 1903 an die Geschäftsleitung des Kunstvereins, Galeriestrasse 10, einzusenden. Die mit den Angeboten gleichzeitig einzuliefernden Blätter müssen eingerahmt sein, widrigenfalls der Verein für Beschädigung derselben nicht haftet.

Kunstfälschung im Louvre. Der Streit um die Echtheit der goldenen Krone des Saitapharnes im Louvre ist jetzt von neuem ausgebrochen, so dass sich der Unterrichtsminister entschlossen hat, das verdächtige Stück vorläufig aus den Sammlungen entfernen zu lassen und die Untersuchung über die Umstände des Ankaufes dem Gerichte zu übergeben. — So scheint Professor Furtwängler Recht zu behalten, der schon 1896 die Unechtheit der Krone überzeugend nachwies, aber von den französischen Archäologen Theodor Reinach, Foucart und Holleaux heftigen Widerspruch erfuhr.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 22. 17. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DER WIENER SECESSION

VON LUDWIG HEVESI

Dieser Tage ist die XVII. Ausstellung der Secession eröffnet worden. War die vorige reines Ausland, und zwar ein ganzes Panorama des westeuropäischen Impressionismus, so ist die jetzige ganz aus eigenen Kräften bestritten. Trotzdem ist sie recht stark ausgefallen und bietet sogar manches Überraschende. Die Anordnung ist wieder neuartig. An zwei grössere Räume fügen sich ringsum dreizehn Kabinette und in jedem hat sich ein einziger Künstler häuslich eingerichtet. Dadurch steht er ganz auf eigenen Füssen, ungestärkt und ungeschwächt von mitthuender Nachbarschaft. Einzelkraft statt Gruppenkraft — da lässt sich sicher messen und wägen. Nur der erste Raum ist im besonderen Sinne raumkünstlerisch gestaltet und zwar durch den Architekten *Josef Hoffmann*. Ein rechteckiger Salon mit dreiseitiger Nische an der Rückwand, die Wände senkrecht gestreift durch breite Bretter in abwechselnd mattbläulichen und mattgelblichen Tönen, oben ringsum ein japanischer Fries, von *Franz Hohenberger*, dem in Japan Gewesenen, gemalt (für den japanischen Konsul Felix Fischer). Der Fries ist hübsch, mit seinen Holzbauten in Rot und Gold, den Reihen junger Frauen, die auf dem Samizen (der japanischen Laute) spielen, und an der einen Wand einem ganzen japanischen Publikum, das von der Galerie herabschaut, wie bei Paolo Veronese in Villa Masèr und anderwärts. Der Saal enthält neben sehr drastischen Skulpturen von *Luksch* (eine keck bewegte Tanzbeinschwingerin in Bleiguss vorzüglich) den hochmodernen Säulenbrunnen *Hoffmann's*, mit einem Kreise dunkelbronzener Figürchen von *Luksch* um das obere Becken; man kennt das anmutige Werk von Düsseldorf her. In dem breiten Saale dahinter fällt vor allem das neueste ansehnliche Aquarell des einundneunzigjährigen *Rudolf von Alt* (bezeichnet 1903) auf. Dieser förmlich schon Prähistorische hat noch die Kraft, einen solchen tiefgestimmten, detailreichen Farbenfleck an die Wand zu setzen. Ausgehen kann er nicht mehr, aber er schaut zum Fenster hinab, in jenen Gerümpelhof der Kitschelt'schen Eisengiesserei, den er schon wiederholt gemalt hat. Da dunkelt allerlei regelwidriges Winkelwerk, eine düstere Hinterhausstimmung, in der Lastwagen beladen werden, Rost in allen Farben an altem Eisen frisst und Fabrikrauch in dicken Schwaden durch die Luft nebelt. Das alles, das Zeichnerische wie das Malerische, hat Alt mit einer Verve festgehalten und bildmässig gegliedert, dass man seinen Augen nicht traut. Gegenüber hängen die drei neuesten Bilder *Gustav Klimt's*. (Zwei wurden sofort angekauft.) Das eine heisst »Irrlichter«. Es ist ein mässig grosser quadratischer Farbenfleck von jener eigentümlichen nur-Klimt'schen Wirrwarrstimmung, in der sich weibliche, tierische, anatomische, atmosphärische Elemente wirklich elementar zusammenzubrauen scheinen. Augen, Lippen, Haarflechten, steigende Luftblasen, wehendes Etwas, huschendes Dingsda, Unbestimmt-Unbestimmbares und wiederum Erkennbar-Deutliches in einem ornamental neckenden, lockenden Ensemble. Sinnenmalerei für Sinne. Das Bild ist in einen breiten, flachen, hellbronzenen Quadratrahmen gefasst, so dass man ein Fenster zu sehen meint, an dem sich draussen ein dämmeriges Gewühl von anonymen Dingen vorbeitummelt. Die beiden anderen Bilder sind grössere Landschaften aus der Atterseegegend: ein hellstämmiger Buchenwald, in den von rückwärts die Morgensonne hereinsprüht, und ein blühender Anger voll bunten Blumenzeugs.

Sehr bedeutend tritt hier auch *Josef Engelhart* hervor. Er hat einen Einbau mit grossen Malereien aus dem Wiener Volksleben gefüllt und in dieses Leben schaut von aussen die grosse Bronzestatue hinein, die er, der Maler, für das Grab seines Vaters, eines reichen Wiener Fleischhauers der guten altbürgerlichen Art, modelliert hat. (Gegossen von *Frömmel* in Wien.) Diese Kraftfigur voll Nerv und Muskel ist der trauernde Sohn; ein nackter Jüngling, aufrecht, ein langes Laken emporhaltend, um sich die Augen zu trocknen. Man ist überrascht von dieser starken plastischen Kunstprobe. Er hat übrigens schon viel Plastik geschaffen. So in seinem eigenen Hause die Holzstatuen Adam und Eva an dem bekannten Kamin, allerlei Bronzereliefs an vielbesprochenen Paravents, und an dem Wandausschnitt seines Speisesaales zwei Zwickelfiguren, einen Marabu (Lindenholz) und einen hockenden Affen (Nussholz), alles leicht angefärbt. Er studiert die Tiere mit Passion in der Schönbrunner Menagerie, und Kleinigkeiten, wie die Maske oder die Greifhand eines Affen, mit äusserster Wahrheit gegeben, sind in Bronze gegossene Kabinettstücke seines Heims. Die jetzt ausgestellten Bilder zeigen malerisch einen grossen Fortschritt, nämlich als Übergang von früherer zierlicherer Weise zur saftigen, wuchtigen Volksmalerei. Das beste Stück ist eine Scene vom populären Kostümball in der »Gartenbaugesellschaft«. Im Vordergrund schwingt sich ein lebensgrosses Pärchen in stark »schieberisch« geartetem Walzer. Die von rückwärts gesehene Dame, augenscheinlich Küchenfee, ist ein gelindes Überweib von rot angelaufenen Überformen, die aus dem tiefen Décolleté eines kurzen giftgrünen Atlaskleides hervorquellen. Dieses knallende Grün haben auch die Ballstiefeletten. Und hinter diesem fastnachtsmässigen Rot-und-Grün dunkelt die Figur des Tänzers, in einem langstielig-stumpfwinkligen Kontur von unnachahmlichem Lokaltypus, mit einem gewissen schwarzrasierten Kinn, das mit einem auch nur in Wien bekannten

Spezialschub, wie ihn auch Bauernfeld hatte, über den Kopf der Donna vorgeschoben ist. Das ist wienerisch für Wiener, und dabei mit einem gelungenen Griff ins Malerische gegeben, um den sich der Künstler seit Jahren bemüht. Ein anderes grosses Bild, mit zwei stadtbekannten Blumenmädchen von kurvenhafter Korpulenz und einem wahren Blumenfeuerwerk auf den Tabletten vor sich, ist im grauen Strassenlicht gegeben, bei wohlverbürgten Kattunfarben und Lokalnoten. Zwischen jener Walzerscene und einer ganz brillanten spanischen Tänzerin in Gelb verliert es natürlich an farbiger Kraft. An den Thürpfosten seines Raumes hat Engelhart vier lebensgrosse Bildnisse seiner eigenen Kinderchen angebracht, eine ungemein gemütliche Improvisation. Der Junge ist in ländlichen Schwimmhosen gegeben, das jüngste Mädel gar nackt, was ihm aber niemand verübelt.

In den Kabinetten treten *Roller, Moll, Jettmar* und *Metzner* besonders hervor. Die riesige Arbeitskraft Roller's ist durch seine Lehrthätigkeit an der Kunstgewerbeschule nicht erschöpft. Vor wenigen Wochen erst haben seine hochmodernen Dekorationen für den neu eingekleideten »Tristan« in der Hofoper ganz Wien in Bewegung gebracht. Diese von Wagner schwerlich geahnte landschaftliche Ausstattung gilt seither als eine Sehenswürdigkeit des Tages. Und jetzt hat Roller sein Kabinett mit zwölf Paneelen behängt, die alle die nämliche Landschaft, den Niederblick aus seinem Atelier in den Sacré Coeur-Garten (Bezirk III) und darüber hinweg auf Wien darstellen, aber nach den zwölf Monaten immer anders gestimmt. Auch Tag und Nacht und verschiedene Witterungen tragen ihre Mannigfaltigkeit in das an sich Einförmige. Wie schön wäre ein solcher Pavillon in einem Wiener Privatpark. Dabei ist zu merken, dass der Künstler nicht etwa in heute beliebter Weise die Landschaft stilisiert, sondern lieber mit Liebe innerhalb der lokalen Wahrscheinlichkeit verbleibt und gleichsam die Art Schindler's fortsetzt. *Moll* hat in seiner Stube siebzehn Bilder vereinigt, Landschaftliches von der Hohen Warte (bei Döbling), wo er jetzt haust, und Interieurs (die an Kuehl anklingen) aus jenen ganzmodernen Villenhäusern, die *Josef Hoffmann* dort für ein paar Secessionisten und ihre Freunde erbaut hat. Die Bilder zeigen einen starken Fortschritt zu Breite und Luftigkeit, ohne die spezifisch saubere Moll'sche Hand vermissen zu lassen. Einen grossen Erfolg hat *Jettmar* mit seinen vier Scenen aus der guten alten Ungeheuerzeit, als der arme Urmensch noch von allerlei Saurussen und Daktylussen gefressen wurde. In der Ausgestaltung dieser delftblauen Leviathane und theegrünen Ichthyodingsdas ist der Künstler ein Phantastiker ersten Ranges. Nur seine prähistorischen Kämpfer und Dulderinnen sind etwas porzellansüss ausgefallen. *Franz Metzner* ist der junge Charlottenburger Bildhauer, dessen Entwurf für das Kaiserin Elisabethdenkmal, obgleich nur mit dem vierten Preise bedacht, als das beste, ja einzig ausführbare im ganzen Wettbewerb bezeichnet werden muss. Er ist in Wscherau (Böhmen) 1873 geboren, hat sich in München und Berlin entwickelt, natürlich an der Akademie vorbei, und auch viel im Architektonischen gearbeitet. Auf deutschen Ausstellungen ist sein eigentümliches Stilgefühl längst aufgefallen. Es ist darin eine gewisse unheimliche Note, gleichsam eine tragische Linie und heroische Breitflächigkeit. Auch ist er ein grosser Vereinfacher und findet mitunter eine Formel von bemerkenswerter Knappheit. Daher kommt es, dass etwa sein kleines kauerndes Bronzemädchen schon an die fünfzigmal verkauft worden ist. Und von seinen Grabreliefs in Harzburg (Marmor) hat sich ein Liebhaber eine Bronzereplik bestellt. Metzner wird nun, nach seinem Wiener Erfolge, hierher übersiedeln. In den übrigen Kabinetten giebt es allerlei, mitunter sehr gute Sachen von *Andri, Orlik, Tichy, List, Stöhr, Kurzweil, Schmutzer.* Von letzterem, dem Träger eines altberühmten Stechernamens, ist eine Riesenradierung (1,50 Meter breit) des Joachim'schen Quartetts, mit entsprechend energischem Schwarz-Weiss, eigens hervorzuheben. Aber auch ausserhalb der Kabinette giebt es manches Gute; ich nenne nur die Bilder des poetisch empfindenden *Friedrich König,* der übrigens diesmal in einer grossen Amazonenscene unwillkürlich etwas klimtisiert, und eine, wenn man so sagen darf, rapide Landschaft (Granitbruch in Mauthausen) von Baron *Myrbach.*

Wien, Anfang April.

BÜCHERSCHAU

Adolfo Avena, *Monumenti dell' Italia Meridionale.* Relazione del ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. Vol. I del periodo 1891—1901. Roma 1902.

Im Auftrage des Unterrichtsministeriums hat Adolfo Avena eine umfassende Relation über die Monumente Süditaliens herausgegeben. Dieselbe umfasst die Provinzen von Bari, Benevent, Campobasso, Caserta, Catanzaro, Foggia, Lecce, Napoli, Potenza, Reggio Calabria, Salerno und ausserdem ein Verzeichnis sämtlicher Monumente Süditaliens nach Provinzen und Ortschaften eingeteilt. Nicht weniger als 256 Abbildungen, zum grossen Teil nach Originalaufnahmen und Zeichnungen ausgeführt, begleiten den Text des stattlichen Quartbandes. Schon im Jahre 1860 gab Heinrich Schulz seine Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien heraus und seitdem ist nichts Zusammenfassendes mehr über den Gegenstand erschienen. Jetzt giebt das Buch Avena's, dem eine Fortsetzung folgen wird, einen glänzenden und äusserst dankenswerten beschreibenden Katalog der reichen Denkmalsschätze in Unteritalien. In noch umfassenderer Weise und in historischem Zusammenhange wird demnächst Emile Bertaux denselben Stoff in einer Prachtpublikation behandeln.

E. St.

Im Verlage von J. U. Kern in Breslau hat Herr Professor Dr. Hugo Magnus eine **Tafel zur Erziehung des Farbensinnes** der Kinder erscheinen lassen, die samt 72 Farbenkärtchen und einem Texthefte 7 Mark kostet.

PERSONALIEN

Geheimer Hofrat Professor Dr. Georg Treu in Dresden, der Direktor der Skulpturensammlungen im Albertinum, feierte am 29. März seinen 60. Geburtstag. Treu wurde 1843 in St. Petersburg geboren, studierte in Dorpat, Berlin und Göttingen und promovierte in Göttingen mit einer Dissertation De ossium humanorum larverumque imaginibus. Er habilitierte sich an der Universität zu Berlin und wurde 1882 nach Dresden als Nachfolger Hettner's berufen. Er hat sich um die Dresdner Skulpturensammlungen hohe Verdienste erworben, namentlich hat er eine Sammlung moderner deutscher und ausländischer Bildwerke (besonders französischer und belgischer Skulpturen) angelegt, die in Deutschland einzig dasteht. Auch seine Behandlung der antiken Originalwerke, die er von den wunderlichen Ergänzungen befreit hat, ist als mustergültig anzusehen. In dieser Beziehung, wie durch die gesamte neue Anordnung sind die Dresdner Skulpturensammlungen vorbildlich geworden. Als Schriftsteller hat sich Treu ausser durch seine Schriften über Olympia und den Hermes des Praxiteles besonders durch sein Eintreten für Klinger und Meunier bekannt gemacht. Zu Ehren Treu's fand an seinem

sechzigsten Geburtstag ein Festessen statt, bei welchem ihm eine Plakette von August Hudler überreicht wurde, die ein wohlgelungenes Profilbildnis Treu's aufweist.

Emanuel Hegenbart. In die Königliche Kunstakademie zu Dresden wurde soeben der deutsch-böhmische Maler Emanuel Hegenbart berufen, welcher gegenwärtig in München lebt. Er ist einer der besten Schüler des Tiermalers Heinrich Zügel und soll an die Spitze einer Tiermalklasse treten, die an der Dresdner Kunstakademie eingerichtet werden soll. Hegenbart ist 1868 zu Böhmisch-Kamnitz geboren. Vor einem Jahre lehnte Hegenbart einen Ruf an die Kunstakademie zu Prag ab, weil er noch nicht genügend für den Beruf als Lehrer vorgebildet sei.

Von der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Meissen. Durch den Tod Emmerich Andresen's wurde im vorigen Jahre die Stellung des Vorstehers der plastischen Abteilung erledigt. Man weiss, von wie grosser Wichtigkeit gerade der Inhaber dieser Stellung für die Porzellanmanufaktur ist. Einen grossen oder vielmehr den grössten Teil ihres historischen Ruhmes verdankt sie bekanntlich dem grossen Bildhauer Kändler. Nunmehr ist in **Erich Hösel** ein Nachfolger Andresen's ernannt worden. Er hat seine Stellung am 1. April dieses Jahres angetreten. Hösel stammt aus Annaberg in Sachsen (geb. 5. April 1869). Er besuchte, nachdem er bis zu seinem 17. Lebensjahre den Unterricht im Gymnasium genossen hatte, die Königliche Kunstakademie zu Dresden und war Schüler von Robert Diez. Für seinen Hunnen zu Pferde, der später vom preussischen Staate angekauft wurde, erhielt er 1896 das akademische Reisestipendium. Im Jahre 1900 erhielt er in Paris die goldene Medaille. Im Jahre 1898 unternahm Hösel eine Studienreise nach dem Orient, von der er mancherlei interessante Motive heimbrachte. Von seinen sonstigen Werken sind zu nennen: Der Liebenbachbrunnen zu Spangenberg (mit der Gruppe eines Liebespaares) sowie die Terrakottagruppe »Ende« im Albertinum zu Dresden. Herr Hösel, der vom 1. Oktober 1899 bis jetzt als Lehrer an der Königlichen Kunstakademie zu Kassel thätig war, wird nun zu zeigen haben, ob er auch für Porzellan der richtige Mann ist.

Zur Feier des 70. Geburtstages des Landschaftsmalers Prof. K. Scherres in Berlin fand am 31. März ein von seinen Freunden veranstaltetes Festmahl im Künstlerhause statt. Während des Tages waren dem Jubilar von vielen Seiten, dem Kultusminister, von den Kunstakademien Berlins und Königsbergs, der deutschen Kunstgenossenschaft, dem Verein Berliner Künstler und anderen Glückwünsche und Ehrengaben mannigfachster Art zugegangen.

INSTITUTE

Rom. *Archäologisches Institut.* In der Sitzung vom 20. April sprach Prälat Wilpert über seine Entdeckung der Krypta der hh. Markus und Marcellinus und der Grabkapelle des hl. Damasus, der mit seiner Mutter zusammen an der Ardeatinischen Strasse sein Grab gefunden hatte. Die Entdeckung dieser lange gesuchten Krypta wurde, wie schon früher erwähnt (vergleiche »Kunstchronik« p. 242 und 310), dadurch gemacht, dass Wilpert an Ort und Stelle den Abdruck und Marmorfragmente der Grabinschrift der Mutter des Papstes fand. Diese Inschrift ist in Distychen abgefasst und erzählt, dass die Mutter Damasus I. (366 bis 384), Laurenzia, nach kurzer Ehe und der Geburt von vier Kindern den Gatten verloren hatte und selbst als Gott geweihte Witwe noch neunundachtzig Jahre alt geworden war. Ungewöhnlich reich sind schon jetzt die Funde an Inschriften und Skulpturen von Sarkophagen gewesen, welche in der Krypta des Damasus gestanden haben. Unter den Inschriften ist eine mit dem Datum 361 und der seltenen Erwähnung des Stadtpräfekten gefunden worden; auf einer anderen liest man die Bemerkung, dass die hier Begrabene, Antonia Ciriaca, vier Tage nach dem Empfang der Taufe aus der Welt geschieden sei. — Dr. Amelung stellte die Repliken eines Asklepiostypus zusammen und legte die Abbildungen eines in den Caracalla-Thermen gefundenen Asklepioskopfes vor, der mit einem besonders gut in Florenz vertretenen Typus nahe verwandt sei. Eine Terrakotta, angeblich aus Pergamon, liess Dr. Amelung den Ursprung des römischen Kopfes vermuten und durch pergamenische Münzen erhielt seine Annahme Bestätigung. Der Asklepios von Pergamon war das Werk eines Phyromachos und Phyromachos könne nicht etwa mit einem attischen Künstler des ausgehenden 5. Jahrhunderts, sondern nur mit dem für Attalos thätigen Künstler identisch sein. Der Vergleich anderer pergamenischer Skulpturen, so schloss der Vortragende, zeige eine ganz ähnliche Abwandlung älterer klassischer Vorbilder wie der Asklepios. — Professor J. Ficker aus Strassburg legte altchristliche Funde aus Strassburg vor und leitete in anschaulich lebhafter Weise den Ursprung einiger Proben hochentwickelter niederrheinischer Glasindustrie aus orientalischer Kunstindustrie her. Ausserdem wurde an einer Fibel, König Salomo als schlangenbekämpfenden Reiter darstellend, der schon aus spätheidnischer Zeit stammende Handelsverkehr zwischen Morgenland und Abendland dargelegt. Diese Darstellung ist ein Unikum im Abendlande, kehrt aber im Osten häufig in mannigfaltigen Variationen der bekämpften Unholde wieder.

E. St.

ARCHÄOLOGISCHES

Rom. *Wiederherstellung der Ara pacis augustae.* Anfang März dieses Jahres trug der erste Sekretär des archäologischen Institutes, Professor E. Petersen, im Saal der »Associazione artistica fra i cultori di architettura« seine Forschungen und Entdeckungen, die Rekonstruktion der Ara pacis betreffend, vor. Der Vortrag wurde durch eine grosse Anzahl von Projektionen erläutert und erregte das Interesse der Römer in so hohem Grade, dass der Architektenverein beschloss, dem Minister in einem besonderen Votum die Ausgrabung der Fundamente des Friedensaltars beim Palazzo Fiano am Korso zu empfehlen. Sollte sich dieser Wunsch erfüllen, der seither von der italienischen Presse mehrfach angeregt worden ist, so würde man natürlich noch weiter gehen, und eine Rekonstruktion des ganzen Heiligtums ins Auge fassen. Der Gedanke, eins der herrlichsten Denkmäler Augusteischer Zeit mit all seinen reichen figürlichen und ornamentalen Skulpturen wieder in der ewigen Stadt erstehen zu sehen, hat sich der Phantasie der Römer bemächtigt, und man hat guten Grund zu hoffen, dass auch dieser schöne Plan noch einmal Wirklichkeit werden wird. In der eingehenden und scharfsinnigen Monographie, welche der deutsche Gelehrte der Ara pacis gewidmet hat, sind die wissenschaftlichen Voraussetzungen für ein solches Unternehmen in seltener Klarheit und Vollständigkeit gegeben, und dass die Römer dankbar anzunehmen gesonnen sind, was ihnen die deutsche Wissenschaft errungen hat, beweist der Umstand, dass der verdiente Direktor der Diokletiansthermen Professor Pasqui, zur Zeit an der Arbeit ist, im »Chiostro di Michelangelo« die zahlreichen Fragmente der Ara pacis zusammenzustellen, welche das Museum besitzt. Der Wiederaufbau geschieht nach den Angaben Professor Petersen's und wird zum Kongress vollendet sein. Ob es gelingen wird, die Ausgrabungen anzugreifen und zum Ziele

zu führen? Ob man einmal in Rom ein ähnliches Wunder moderner Rekonstruktion besitzen wird wie heute in Berlin im Pergamonmuseum? Ob sich noch einmal alle Fragmente wieder zusammenfinden werden, die zum Glück der Hauptsache nach noch in Italien bewahrt werden, in Rom in den Diokletiansthermen, im Vatikan, an der Gartenfassade der Villa Medici, in Florenz in den Uffizien? Es ist vieles geschehen in Italien, was noch vor zwanzig Jahren unerreichbar schien. Die Freude der Italiener an ihren vaterländischen Kunstschätzen hat sich noch neuerdings durch die Ausgrabungen auf dem Forum unendlich gesteigert, und der Wiederaufbau des Friedensheiligtums ist in der That eine Aufgabe, die alle aufgewandte Mühe reichlich lohnen würde. Es könnte neuerstanden auch ein Denkmal einträchtigen Zusammenwirkens Deutschlands und Italiens werden auf dem weiten Gebiete der Kultur und das hoffnungsvolle Sympton eines beginnenden Völkerfriedens.

E. St.

Die Venus von Medici ein Werk Lysipps? Ad. Michaelis hat uns in zahlreichen Publikationen Material geliefert, um die Geschichte der aus dem Altertum erhaltenen Bildwerke in den Handzeichnungen und Skizzenbüchern der Renaissancekünstler zu verfolgen. Im vorigen Jahre hat das von Lionel Cust herausgegebene Skizzenbuch van Dyck's von seiner italienischen Reise die früheste zeichnerische Reproduktion der Aldobrandini'schen Hochzeit geliefert, und wichtige archäologische Hilfsmittel bietet das von Salomon Reinach ebenfalls 1902 publizierte Album des Pierre Jacques, Sculpteur de Reims. In diesem Zeichenbuche findet sich von 1576 datiert eine dreifache Ansicht der Venus von Medici, so wie sie sich unrestauriert damals im Palazzo della Valle befand; und Reinach hat in den eben erschienenen Mélanges Perrot, p. 285 ff., nachgewiesen, dass von der Perle der Tribuna nur der Torso und der Ansatz der Arme authentisch ist und auch der Kopf starken Retouchen ausgesetzt war. Im ganzen sind die Archäologen einig, dass die Aphrodite von Medici eine Ableitung der Cnidischen ist; sie hat das Gewand ganz abgelegt, das die Göttin des Praxiteles noch mit der Hand fasste. Aber es ist schwer zu entscheiden, ob die Söhne des Praxiteles, Kephisodot und Timarch, sie schufen oder erst zu Ende des vierten oder beginnenden dritten Jahrhunderts der Meister der Mediceerin lebte. In dem eben erschienenen Heft der Revue Archéologique stellt nun Arthur Mahler (Prag) die Hypothese auf, Lysipp könne der Künstler sein. Er hat stilistische Gründe, wie den gemeinschaftlichen Charakter bei Wangen und Kinn, den die Venus von Medici mit der als Lysippisch erkannten grossen Herkulanenserin der Dresdner Sammlung teilt, und wie das Lysippische Charakteristikum, dass die volle Entwickelung der Brust durch den vorgehaltenen Arm eingezwängt wird. Auch weist die Dresdner Replik der Venus von Medici, deren Kopf weniger Überarbeitungen zeigt als die der Uffizien, eine ähnliche Haarbehandlung auf wie der Apoxyomenos des Lysipp. Aber auf Stilähnlichkeiten allein darf man zu Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts keinen Künstler bestimmen wollen; dazu sind die Stilverschiedenheiten der ganzen damaligen Periode nicht ausgeprägt genug. So holt denn Mahler eine Stelle aus Lorenzo Ghiberti's terzo Commentario herbei, in der davon die Rede ist, dass man — es muss vor 1348 gewesen sein — auf dem Gebiete von Siena eine Marmorstatue gefunden hat, deren Basis Lysipp als den Schöpfer des Werkes nannte. »E aveva in sulla gamba, in sulla quale si posava, uno delfino.« Das einzige Merkmal ist der *Delphin*, und so hatte man an eine Poseidonstatue bis jetzt gedacht. Aber Mahler äussert sich dahin, es müsse eine weibliche Statue von der provokanten Nacktheit der Venus von Medici gewesen sein. Denn es heisst an der Stelle des Ghiberti weiter, dass ein Hermaphrodit, simile a questa statua, mitgefunden wurde, und dass die Sieneser in sittlicher Entrüstung die Statue zerschlugen (s. auch Löwy, Inschriften griechischer Künstler Nr. 476). Hätte es sich um einen Poseidon gehandelt, so ist der Vergleich mit dem zarten Hermaphroditen ebenso unverständlich, wie dass der nackte männliche Gott die mittelalterliche Prüderie in diesem Masse erweckt habe. So könnte der Delphin und die Inschrift auf eine Kopie der Mediceerin, eines Werkes Lysipp's, schliessen lassen; selbstverständlich muss es kein griechisches Original gewesen sein, auch der römische Kopist konnte den Künstlernamen darunter gesetzt haben. Reinach meint noch in den Mélanges Perrot, dass die Venus von Medici zweifellos am schönsten werde, wenn man sie wieder zu dem Torso des Albums Pierre Jacques reduziere, d. h. Arme und Beine wieder abschlage. Dazu wird es aber wohl nicht kommen. — *M.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Für die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden ist soeben ein bedeutendes altdeutsches Gemälde aus dem 15. Jahrhundert erworben worden. Es ist eine **Beweinung Christi,** die mit Sicherheit dem mittelrheinischen *Meister des Hausbuchs* zugeschrieben wird, über dessen *Gemälde* zuerst Flechsig in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Jahrgang 1897), sodann Max Lehers im »Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen« 1899 geschrieben hat, nachdem man ihn vorher nur als Kupferstecher gekannt hatte. (Als Hausbuch wird bekanntlich jene Handschrift mit Bildern im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg in Schwaben bezeichnet, welche man als technische Encyklopädie des 15. Jahrhunderts bezeichnen könnte.) Die Beweinung Christi tauchte in Aachener Privatbesitz auf und wurde von dem Bonner Kunstgelehrten Dr. Firmenich-Richartz als ein Werk des obengenannten Meisters bestimmt. Da in der Dresdner Galerie die alte deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts so gut wie gar nicht vertreten ist, so glaubte Galeriedirektor Wörmann sich dieses Werk rasch sichern zu müssen, und die Galeriekommission erwarb auf seinen Vorschlag das Werk für 10000 Mark. Es ist in der That ein bedeutendes Gemälde von echter alter deutscher Grösse und Herbheit der Auffassung und bedeutender malerischer Kraft. Schon auf zwanzig Schritt Entfernung erfreut man sich an der leuchtenden Pracht der Farben, die mit dem Gold des Himmels und der Heiligenscheine trefflich zusammengehen. Leider ist das Bild nicht ganz tadellos erhalten. Die Holztafel hat etwa zwanzig Centimeter von der linken Seite einen Bruch von oben bis unten, längs dessen eine ungeschickte Übermalung geht — man sehe z. B. die Hände der ersten klagenden Frau und ihr grünes Kleid — indes sie stört den Gesamteindruck nicht gerade wesentlich. Die Komposition des Bildes mit seinen halblebensgrossen Figuren ist ungemein klar und lebendig. Vorn liegt unterm Kreuz auf weissem Tuch der Leichnam Christi von rechts nach links lang hingestreckt. Maria und Johannes beugen sich betend über ihn, hinter ihnen stehen zwei ernste bedeutsame Männergestalten, Nikodemus und Josef von Arimathia. Zu Füssen Christi an der anderen Seite kniet Maria Magdalena, vier Frauen mit gefalteten Händen stehen klagend hinter ihr. Im Vordergrunde links und rechts sind der Stifter und die Stifterin, wie üblich bedeutend kleiner als die biblischen Gestalten, bildnisgetreu dargestellt. Zur Rechten sieht man das offene Grabgewölbe im Felsen, von Bäumen überragt, auch zur Linken wird das Bild von hohen Bäumen eingeschlossen. Im Hintergrunde erblickt man die Stadt

Jerusalem mit Gebäuden in einem naiven romanisch-byzantinischen Mischstil. Von köstlicher Naivetät sind die drei Handwerker, die im Mittelgrunde durch einen Hohlweg sich entfernen. All das Nebenwerk tritt indes zurück vor dem herben Ernste und der ergreifenden Wahrheit, mit der die Gemütsbewegung der Trauernden ausgedrückt und abgestuft ist, wennschon eine gewisse Derbheit der Ausführung sich nicht leugnen lässt. Im ganzen darf das Gemälde als eine wertvolle Bereicherung der Dresdner Galerie bezeichnet werden.

Die Sächsische Kunstausstellung Dresden 1903 auf der Brühlschen Terrasse soll am 6. Mai durch den König eröffnet werden. Die Jury, die am 20. April zusammentreten wird, besteht aus den Herren: für Maler: Hofrat Professor Kiessling, Ad. Fischer-Gurig, Max Pietschmann, Professor Osmar Schindler, W. G. Ritter, Franz Kunz, Fr. Heyser, Professor Max Klinger, Professor Fritz von Uhde; für Bildhauer: Professor Karl Seffner, H. Wedemeyer, R. D. Fabricius, Professor H. Epler, Professor R. Hölbe; für Graphiker: Professor Ed. Büchel, Ludwig Otto, G. Jahn, Professor Karl Köpping. Leider haben die 40 in München lebenden sächsischen Künstler, welche unter eigener Jury kollektiv ausstellen wollten, diese Absicht aufgegeben, da man ihnen nur die Entsendung zweier Mitglieder in die Jury, keine eigne selbstgewählte, zugestehen wollte. Fritz von Uhde's Beteiligung bleibt davon unberührt, weil er schon vor der Bildung jener Gruppe zur Gesamtjury der Ausstellung gehörte.

Die Organisation der deutschen Kunstabteilung auf der Weltausstellung in St. Louis 1904. Zur Besprechung dieser höchst wichtigen Angelegenheit hatte der Reichskommissar für die Weltausstellung Geheimrat Lewald für Sonnabend den 4. April im Reichstagsgebäude nach Berlin eine Anzahl Vertreter der deutschen Kunst eingeladen, nämlich aus *Berlin:* Präsident Ende; Professor Kampf; Baurat Kayser; Bildhauer Klimsch; Landschaftsmaler Leistikow; Professor Manzel; Hofrat Paulus; Direktor Dr. v. Tschudi; Professor Anton v. Werner. Aus *Düsseldorf:* Professor v. Bochmann; Direktor Jansen; Professor Röber. Aus *München:* Professor Bloos; Hofbaurat Drollinger; Professor Hugo Freiherr von Habermann; Professor August Holmberg; Professor v. Keller; Akademieprofessor Marr; Reichsrat und Direktor der Akademie der bildenden Künste v. Miller; Professor von Petersen; Professor Seiler; Akademieprofessor Stuck. Aus *Stuttgart:* Professor Karlos Grethe; Direktor Haug; Maler Lauxmann. Aus *Dresden:* Hofkunsthändler Gutbier; Professor Kühl; Bildhauer Offermann, Vorsitzender der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft; Professor Prell; Geh. Hofrat Professor Dr. Treu. Aus *Karlsruhe:* Professor Dill; Professor Ferd. v. Keller; Professor Hans Thoma; Professor v. Volkmann. Aus *Darmstadt:* Professor Habig; Professor Olbrich. Aus *Weimar:* Professor Hans Olde. Aus *Hamburg:* Professor Dr. Lichtwark. Aus *Bremen*: Dr. Pauli, Direktor der Kunsthalle. Nicht alle eingeladenen Herren waren erschienen; es fehlten z. B. Anton v. Werner, Bildhauer Offermann, Franz Stuck. Zunächst wurde darüber beraten, ob die Organisation der Ausstellung den Kunstgenossenschaften oder einer frei gebildeten Ausstellungskommisson übertragen werden sollte. Bekanntlich hatte man die Organisation der Pariser Kunstausstellung im Jahre 1900 den Kunstgenossenschaften überlassen; der Erfolg war derartig, dass man die deutsche Abteilung in keiner Weise als eine wirkliche Darlegung des derzeitigen Standes der deutschen Kunst ansehen konnte. Glücklicherweise hat die Versammlung am 4. April beschlossen, diesmal die Organisation der deutschen Abteilung in St. Louis einer besonderen Kommission zu übertragen. In diese wurden gewählt: Leistikow (29 Stimmen), Kampff (27), Marr (26), Kühl (24), Dill (24), Lichtwark (24), Kallmorgen (22), v. Rümann (22), Olbrich (22), Haug (20), Olde (20), Kayser (20), Claus Meyer (20), Paulus (19), Röber (18), Manzel (16), Max Klinger (16), v. Keller, v. Habermann, v. Tschudi, v. Bochmann (13). Die nächsten Stimmen erhielten Seiler (12), v Kalckreuth (11), Stuck (9). Auf die dringlichen Reklamationen des Vertreters der Münchner Kunstgenossenschaft, dieser doch auch einen Vertreter zu bewilligen, fühlte sich Gregor v. Bochmann bewogen, seine Wahl abzulehnen, so dass Seiler-München an seine Stelle treten konnte. Weiter wurde beraten, ob örtliche Annahmekommissionen zu bilden seien, oder ob bestimmte Künstler eingeladen werden sollten, oder ob die Ausstellungskommission die wünschenswerten Werke auswählen sollte. Das letzte wurde erfreulicherweise zum Beschluss erhoben. Ferner wurde beschlossen, dass die ausgewählten Werke nicht nach Kunststädten ausgestellt werden, sondern dass sie einheitlich als deutsche Abteilung auszustellen seien, Endlich wurde die Herstellung eines illustrierten Katalogs beschlossen. — Man kann alle diese Beschlüsse nur völlig billigen. Sie verbürgen endlich einmal eine würdige Vertretung der deutschen Kunst auf einer ausserdeutschen Ausstellung. Für Amerika, wo noch immer der verstorbene Meyer von Bremen und ähnliche deutsche Maler als Hauptvertreter deutscher Kunst gelten, wird es von besonderem Werte sein, einmal etwas anderes zu zeigen, als die bekannte süssliche Ware. Der letzte Punkt der Tagesordnung, Regelung der Vertreterfrage, wurde in der Sitzung, die von $^1/_2$12—6 Uhr dauerte, nicht erledigt. Es soll übrigens aus dem grösseren Ausschuss, der 21 Mitglieder umfasst, ein engerer Arbeitsausschuss gewählt werden, der die eigentlichen Arbeiten — die Auswahl der Kunstwerke und ihre Anordnung in St. Louis — zu leisten hat. Dieser wird aus 7–8 Herren bestehen. Für die Gemälde stehen 500 laufende Meter Wandfläche zur Verfügung; indes werden nach der Aussprache in der Sitzung 350–400 Gemälde genügen, um ein Bild von dem gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst zu geben.

Bayern und die Weltausstellung von St. Louis. Unter dem Vorsitze des Königlichen Staatsministers von Feilitzsch und in Anwesenheit des Reichskommissars Geh. Oberregierungsrat Lewald fand am Sonntag im Staatsministerium des Innern eine Besprechung von Vertretern des bayrischen Kunstgewerbes über die Beteiligung des letzteren an der Weltausstellung statt. Der Reichskommissar teilte mit, dass in der Mehrzahl der übrigen Bundesstaaten die Teilnahme des Kunsthandwerkes gesichert und bereits ziemlich weit gefördert sei, dass aber aus Bayern bisher nur vereinzelte Anmeldungen eingelaufen seien, während eine glänzende Beschickung der Weltausstellung durch das bayrische Kunstgewerbe äusserst erwünscht und im eigensten Interesse gelegen sei. Es wurde eine Kommission gebildet, bestehend aus den Herren Professor Dülfer, Bauamtmann Bertsch, Baurat Grässel, Architekt F. Rank und den Kunstmalern Riemerschmid und Paul, welche im Verein mit den bayrischen Kunstgewerbevereinen ungesäumt die erforderlichen Einleitungen zu treffen und bei der zu erhoffenden lebhaften Beteiligung des bayrischen Kunstgewerbes für die glanzvolle Durchführung Sorge zu tragen haben. Seitens des Reichskommissars wurde die thunlichste finanzielle Unterstützung des bayrischen Kunstgewerbes zugesagt, wie auch der Königliche Staatsminister des Innern eine weitgehende Förderung des Unternehmens in Aussicht stellte.

Der **Leipziger Künstlerverein** eröffnete vorige Woche im Oberlichtsaale des Kunstvereins unter eigener Jury eine Frühjahrsausstellung, die eine sehr günstige Vor-

stellung von dem jetzt überraschend regen und frisch aufstrebenden Kunstschaffen in dieser Stadt erweckt. Auch Max Klinger hat sich mit zwei neuen Arbeiten, einer vergrösserten Wiederholung des Marmorreliefs der Schlafenden und einem überlebensgrossen Gipsmodell zu einer Büste des Litterarhistorikers Dr. Georg Brandes, beteiligt.

In **Berlin** sind gegenwärtig zwei sehenswerte kleinere Ausstellungen. Die eine betrifft eine Anzahl von Arbeiten Adolf Menzel's, die im Künstlerhause zu sehen sind, die andere die Sedelmeyer'sche Kollektion von Engländern des 18. Jahrhunderts, die Schulte's Kunstsalon zeigt. Die Menzel-Kollektion besteht aus etwa 20 Bleistift- und Tuschzeichnungen und zwei grösseren Ölgemälden. Eines davon stellt den Kreuzberg bei Berlin dar und ist 1847 gemalt (also wirklich »bei« Berlin), in demselben Zeitalter des Meisters, dem die jüngst in den glücklichen Besitz der Nationalgalerie gekommene Zimmerstudie entstammt. Das jetzt ausgestellte Bild, das bisher in Menzel's streng behüteten Privatzimmern hing, zeigt eine derartige malerische Frische, dass man es vielen berühmten seiner späteren Leistungen vorzuziehen geneigt ist. Betrachtet man ein solches Bild und das erwähnte der Nationalgalerie, so möchte man beinahe der Bemerkung, die uns neulich ein bekannter Vorkämpfer des Impressionismus machte, »wäre Menzel durch Zufall als junger Mann nach Paris gekommen und dort 20 Jahre geblieben, so wäre er der deutsche Manet geworden« recht geben. Das andere Bild, das auf der Ausstellung zu sehen ist, ist dem Besucher von Menzel's Atelier, wo es tief eingestaubt seit Jahren seinen Platz hatte, wohl bekannt. Es ist ein Kircheninneres mit barockem Schmiedegitter. Das Bild ist ersichtlich vor der Ausstellung überarbeitet oder gereinigt worden, eine Prozedur, die unbedingt zu seinem Nachteile ausgeschlagen ist. Wie wir hören, hat ein Stuttgarter Kunstfreund das Werk um 20 000 Mark erworben. Bemerkt sei übrigens, dass für figurenreiche Bleistiftzeichnungen, die Reiseeindrücke wiedergeben, bei einer Grösse von ungefähr 24:30 cm 8000 und 10 000 Mark gefordert werden, für ganz kleine Studienköpfe 500 Mark. — Die Sammlung englischer Bilder bei Schulte umfasst 34 Nummern, meistens Porträts, die von der ganzen Reihe der Sterne englischer Kunst des 18. Jahrhunderts (Gainsborough, Hoppner, Raeburn, Reynolds u. s. w.) herrühren.

Die **Thoma-Ausstellung,** die kürzlich bei Keller & Reiner in Berlin und Arnold in Dresden zu sehen war, ist gegenwärtig bis Ende Mai im Kunstsalon von Pietro del Vecchio in Leipzig eröffnet. Sie umfasst 31 Ölgemälde, die sich ziemlich über die ganze Schaffenszeit des Meisters verteilen, ferner über 120 graphische Werke, eigenhändig übermalte Steindrucke, Algraphien, Radierungen. Ein illustrierter Katalog orientiert im einzelnen über die sehr bemerkenswerte Ausstellung.

Bromberg. Die Abteilung für bildende Kunst der deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft veranstaltet zu Ostern eine Kunstausstellung. Die Malerei ist mit Namen wie Walter Leistikow, Philipp Frank, Otto Feld, Karl Ziegler vertreten. Ferdinand Lepke, der Schöpfer des Bromberger Monumentalbrunnens beteiligt sich mit einigen Bronzen. Aus dem Gebiete des Kunstgewerbes haben ihre Mitwirkung zugesagt Fritz Heckert in Petersdorf, die Königliche Keramische Fachschule in Bunzlau, Hoflieferant Collin in Berlin, die Steglitzer Werkstatt und die Scherrebeker Kunstwebeschule.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Eine sehr bedeutende Wandmalerei wurde neulich in der Kirche zum heiligen Martin in Alost (Belgien) entdeckt und vom Kanonikus van den Gheyn auf ihren Kunstwert geprüft. Die Fresken tragen die Jahreszahl 1497 als Datum der Herstellung und schmücken die sechs Felder eines Gewölbes, während dessen Mittelpunkt von Ranken, die in Blumen auslaufen, eingenommen wird. Zwölf schöngekleidete, musizierende Engel füllen die sechs Felder. Die Fresken sind ausgezeichnet erhalten und geben einen vollständigen Begriff von der Ausschmückung einer Kapellenwölbung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

DENKMÄLER

Der Schuhhof in Halberstadt zerstört. Durch eine Brandkatastrophe wurde kürzlich der Schuhhof in Halberstadt, ein reichgeschmückter, zweigeschossiger Fachwerkbau von 1579, ein Typus der bürgerlichen Renaissancearchitektur in glanzvoller Ausbildung, vollständig zerstört. In Kugler's Geschichte der Baukunst V, 881 findet man eine Abbildung und eine eingehende Besprechung. Es wird da besonders auf die vielfach gekerbten, geriefiten und gemusterten Schwellbalken, die mit Figuren und Ornamenten geschnitzten Balkenköpfe samt ihren konsolenartigen Stützen und die mit geschnitzten Wappen ausgeschmückten Blendarkaden, ferner auf die feine Ornamentik der Pilaster, Fensterrahmen und aller Flächen hingewiesen, die diesem Bau einen unübertroffenen Ausdruck von Eleganz verlieh.

In aller Stille ist in den letzten Tagen des März in der Westminsterabtei in London das aus Staatsmitteln bezahlte und vom Bildhauer Brock entworfene **Standbild Gladstone's** auf der östlichen Seite des nördlichen Querschiffes aufgestellt worden. Gladstone ist im Talar eines Doktors der Rechte der Universität Oxford dargestellt. Die Ähnlichkeit des Antlitzes ist ausgezeichnet. Auf der einen Seite hat Gladstone seinen früheren Chef und Freund Sir Robert Peel zum Nachbar, während auf der anderen Seite sein früherer Gegner Benjamin Disraeli Earl of Beaconsfield steht. Gladstone's Standbild ist aus weissem Marmor gefertigt und der Sockel hat noch keine Inschrift.

Der Nationalausschuss für die Errichtung eines grossen **Crispidenkmals** in Rom wählte die Skizze Rutelli's, der den bekannten Nymphenbrunnen in Rom geschaffen hat, zur Ausführung.

Das Frankfurter Bismarckdenkmal, dessen Ausführung dem Professor Siemering übertragen war, wird jetzt energisch in Angriff genommen. Das Denkmal wird in zweieinhalbfacher Lebensgrösse in Kupfer getrieben ausgeführt und dürfte in etwa vier Jahren fertiggestellt sein. Der Kostenpreis wird rund 200 000 Mark betragen. Da es seiner besonderen Anlage nach einen Hintergrund braucht, wurde ein Frankfurter Architekt beauftragt, eine passende Umrahmung zu entwerfen.

WETTBEWERBE

Im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist jetzt das Resultat des vom Verein für Vierländer Kunst und Heimatskunde veranstalteten Preisausschreibens veröffentlicht. Zweck des Preisausschreibens war Hausentwürfe zu erhalten, die einerseits allen technischen Anforderungen der Jetztzeit Rechnung tragen, andrerseits sich nach Möglichkeit in Form und Material dem Charakter der von alther in den Vierlanden üblichen Bauweise anschliessen. Zugelassen zum Wettbewerbe waren nur die Mitglieder des Vereins und die Bauunternehmer der Landesherrschaft Bergedorf und der Marschlande. Es waren elf Entwürfe eingegangen, von denen vier zum Ankauf empfohlen wurden, ein fünfter den empfohlenen für gleichwertig er-

achtet wurde. Die preisgekrönten Entwürfe rühren her von den Architekten P. G. Gurgensen in Bergedorf, Wilh. Matthies in Bartowik, Egon Schmuser in Curslack. Um möglichst bald dem Preisausschreiben eine praktische Folge zu geben, hat der Verein für den ersten Vierländer Bauherrn, der einen der besten Entwürfe zur Ausführung bringt, eine Prämie ausgesetzt.

VOM KUNSTMARKT

Der deutsche Kunsthandel von älteren Werken bringt gleichzeitig vier Erscheinungen, die das Durchschnittsniveau überschreiten und nicht nur die Privatsammler, sondern auch die öffentlichen Sammlungen interessieren werden. Erstens bietet das Antiquariat von Alf. Lorentz in Leipzig zwei Albums mit Zeichnungen Goethe's und der namhaftesten Künstler des Goethekreises an. Das eine, das wir gesehen, enthält 98 Sepia-, Kreide- und Bleifederzeichnungen, Aquarelle und ein Ölbildchen in mittlerem Albumquerformat und ist von dem Hamburger Domherrn Joh. Fr. Lor. Meyer, dem bekannten Verfasser der »Darstellungen aus Italien« während einer italienischen Reise 1782—84 gesammelt worden. Indem wir auf die ausführlichen Angaben des Katalogs 51 des genannten Antiquariats verweisen, möchten wir hier nur einige Bemerkungen hinzufügen. Das Album ist in der That ein wahres Kabinettstück und wird den Goetheforscher wie den Kenner der deutschen Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts entzücken. Denn wir finden da fast alle namhaften deutschen Maler der Zeit — ich nenne nur Chodowiecki, Sal. Gessner, Ant. Graff, die drei Brüder Hackert, G. H. Kniep, Angelika Kauffmann, Ferd. und Franz Kobell, Lips, Mechau, Oeser, W. und H. Tischbein und zwar haben die meisten nicht leichthin irgend eine Skizze gespendet, sondern mit aller Liebe und Sorgfalt charakteristische Proben ihrer Kunst geboten und die Beiträge signiert und datiert. Offenbar hat es der kunstsinnige Auftraggeber verstanden, die Künstler für dieses Elitealbum zu erwärmen und einen gewissen Wetteifer zu entfachen. Die eine der beiden Zeichnungen von Chodowiecki, eine Dreifigurengruppe in einer Scene aus Pfranger's »Mönch vom Libanon«, 1779 datiert, ist ein kleines Wunderwerk an feiner Ausführung und sprechendem Ausdruck in den Köpfen; es dürfte zu den allerfeinsten Zeichnungen des Meisters gehören. Der Goethezeichnung, ein italienischer Klosterhof mit Staffage, fehlt leider die Signatur, aber das zuverlässige, von Meyer's Hand herrührende Verzeichnis nennt Goethe als Autor und die Arbeit selbst, wenig ausgeführt und etwas dilettantenhaft, steht ganz im Einklange mit anderen Zeichnungen Goethe's.

Lepke's Kunstauktionshaus versendet soeben einen mit 28 Lichtdrucktafeln geschmückten Katalog über Antiquitäten und alte und moderne Gemälde der bekannten Sammlung Itzinger in Berlin, deren Verkauf am 21. April stattfindet. Es sind nur 204 Nummern, aber sowohl unter den Möbeln als unter den Gemälden finden sich Stücke von erster Qualität z. B. die Kartelluhr Louis' XV. aus vergoldeter Bronze in zierlichstem und elegantesten Rokokorankenwerk und dazugehörigen formvollendeten Appliquen, ferner eine entzückend schwungvolle eisengeschmiedete Wandlaterne des 18. Jahrhunderts und unter den Gemälden das vielfigurige Gesellschaftsbild von Dirk Hals, der reichstaffierte Schlosshof von E. Isabey und die kostbaren Stücke von W. Diez, Ludwig Knaus und Adolf Menzel.

Bei Gutekunst in Stuttgart beginnt am 25. Mai eine Versteigerung von Handzeichnungen von einer Bedeutung, wie sie seit der Auktion Lipphardt bei Börner in Leipzig in den letzen Jahren nicht wieder vorgekommen ist. Die Sammlung umfasst alle Schulen des 15. bis 19. Jahrhunderts und enthält, wie schon die 16 Tafeln des Katalogs erkennen lassen, äusserst seltene und interessante Blätter. Und wenn man auch hinter manche der Zuweisungen ein kräftiges Fragezeichen setzen möchte, so bleibt genug an über allem Zweifel erhabenen und qualitätvollen Blätter hervorragender Künstler. Ich nenne nur die 19 Rembrandtzeichnungen, die überraschenden altniederländischen Frauentrachtenskizzen und das imponierende Porträt eines Mannes, das dem Filippo Lippi zugeschrieben ist, aber viel eher die Hand seines Sohnes Filippino zeigt. Auf die Versteigerung der Handzeichnungen folgt vom 27. bis 29. Mai die von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten alter Meister, Dubletten der Kunsthalle in Bremen und des Fürstlich Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstichkabinetts.

Eine noch umfangreichere und ebenfalls sehr kostbare Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Clairobscurs alter und ältester Meister, zum Teil Dubletten aus dem Königlich preussischen Kupferstichkabinett wird bei **Amsler & Ruthardt** in Berlin am 4. Mai und folgende Tage versteigert. Ein illustrierter Katalog darüber ist erschienen.

Bei Christie in London erreichte neulich eine Serie von zwölf Illustrationen in Kohle und Tusche von Fragonard die hohe Summe von 39775 Mark.

In der Versteigerung der **Gibson-Carmichael-Bibliothek** gab Quaritch für ein prächtig illuminiertes englisch-normannisches Manuskript einer Vulgatabibel aus dem 13. Jahrhundert 12500 Mark. Ein schön illuminiertes Boccacciomanuskript »Des Nobles et Clares Dames«, 15. Jahrhundert, erzielte 5000 Mark.

VERMISCHTES

Das am Fünferplatze in Nürnberg nach den Plänen des Architekten Professor Hans Pylipp in den Formen der deutschen Frührenaissance erbaute Amtsgebäude hat jetzt im Sitzungssaale durch Wandmalereien von Professor Heim einen würdigen Schmuck erhalten. Der Künstler hat die Entwickelung Nürnbergs im 19. Jahrhundert bildlich darzustellen versucht und als wichtigstes Kulturereignis des 19. Jahrhunderts die Eröffnung der Ludwigseisenbahn zwischen Nürnberg und Fürth (1835), der ersten Bahn Deutschlands, dargestellt. Als Gegenstück sieht man die Eröffnung des Ludwig-Donau-Main-Kanales mit der Befreiungshalle als Hintergrund. Die Westseite schmücken zwei Darstellungen, die das Interesse des bayerischen Königshauses und des deutschen Kaisers zum Ausdruck bringen. Das eine Bild zeigt den Einzug König Max Joseph's und der Königin Karoline im Jahre 1823, das andere schildert den Empfang des deutschen Kaisers und des Prinzregenten durch die städtischen Kollegien mit dem Bürgermeister an der Spitze im Jahre 1897. Die Ostseite und die Fensterwand nehmen Bilder vorwiegend dekorativen Charakters ein; dieselben zeigen trauliche Partien der Stadt und die berühmten Söhne der Stadt: Hans Sachs, Albrecht Dürer Adam Kraft und Martin Beheim.

Im Kunstgewerbemuseum in Köln ist nunmehr im Pallenbergsaale das Wandbild Melchior Lechter's angebracht worden. Es giebt der feierlichen Saaldekoration nicht nur einen Abschluss, sondern eigentlich den Ausgangspunkt der beabsichtigten Stimmung, das Leitmotiv. Das grosse farbenprächtige Temperagemälde knüpft inhaltlich an ein Gedicht Stephan George's an, das den »mystischen Quell« preist, aus dem der Dichter den »heiligen Rausch« trinkt.

Prähistorische Zeichnungen im Museum von Saint-Germain. Seit dem Monat August 1902 ist die

unvergleichliche Sammlung von Gegenständen aus der Periode des Renntiers und der frühen Eisenzeit in das Musée des antiquités nationales von Saint-Germain eingetreten, welche Herr E. Piette in dreissigjährigem Sammlereifer vereinigt und diesem Museum geschenkt hat. Die allermeisten Objekte der Kollektion Piette sind auf dem Wege regulärer Ausgrabungen in Frankreich zu Tage gefördert worden, wobei Piette nichts versäumte, um die Stratigraphie, d. h. die Schilderung der Lagen, in denen die Funde gemacht wurden, so genau als möglich zu machen, was den wissenschaftlichen Wert seiner Thätigkeit bedeutend erhöht. So konnte er nachweisen, dass das Stratum, in welchem sich geschnitzte Gegenstände fanden, dem der eingekratzten Zeichnungen vorausging, dass sich für die Zeichnung mehrere Perioden mit verschiedenen technischen Prozeduren unterscheiden lassen, wie dem Zeitalter des Pferdes das des Renntiers, diesem der Hirsch folgte, so dass für Südfrankreich jetzt eine Brücke zwischen dem palaeolithischen und neolithischen gefunden ist, wo man, um eine Jahrtausende umfassende Lücke auszufüllen, früher an eine sündflutähnliche Katastrophe gedacht hatte. Über die Zeichenkunst der Menschen, die vor mehr als achttausend Jahren unter den Hängen von Le Mas d'Azil (Arr. Pamiers, Dép. Ariège, Südfrankreich) geblüht hat, äussert sich Salomon Reinach in der Revue archéologique (Nov.-Dez. 1902) wörtlich: »Für diese wunderbare Geschicklichkeit findet man auf keiner Stelle der Erde ein gleichzeitiges Äquivalent, selbst nicht in Ägypten oder Chaldäa. Man muss in die Jahre von ungefähr 1500 vor Christi herabsteigen, um in der mykenischen Kunst Linien- resp. Umrisszeichnungen zu finden, welche sich mit den Renntieren und Pferden von Le Mas d'Azil vergleichen lassen. Und wenn man einmal all das Material welches die Sammlung Piette dafür bietet, studiert haben wird, kann der Vergleich nicht zu Gunsten der ägeisch-mykenischen Kunst ausfallen. In Frankreich selbst geht ja diese Kunst nach dem Renntierzeitalter verloren; die gallo-römische Kunst ist nur eine kalte oder rohe Nachahmung der griechischen, die der romanischen Periode eine barbarische. Bis zum 13. Jahrhundert, bis in die Zeit des heiligen Ludwig, muss man warten, um in Frankreich Zeichner zu finden, welche mit den Renntierjägern rivalisieren können. Wenn die grossen Künstler des ausgehenden Mittelalters allerdings auch Eigenschaften haben, welche den prähistorischen fehlen, so können sie aber doch nicht, wie die Renntierleute es verstanden, eine fehlerlose Silhouette hinwerfen; und erst das Italien des 15. Jahrhunderts, ein Pisanello zum Beispiel, kann mit den Troglodyten der französischen Pyrenäen darin in den Wettbewerb treten.« — Ziehen wir an dem Enthusiasmus des französischen Archäologen auch einiges ab, so ist doch zu konstatieren, dass die Fertigkeit der prähistorischen Menschen in die Kunstgeschichte eingetreten ist; die Kunstwissenschaft hat sich schon lange mit ihr beschäftigt. *M.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.

Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 23. 24. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Die Sommerausstellungen der Berliner Secession — es ist nun bereits die fünfte — bekommen immer mehr Charakter. Sie häuten sich von Jahr zu Jahr, und wenn dieser Prozess sich auch nicht ganz ohne Schmerzen vollzieht, er bekommt ihnen schliesslich ausgezeichnet. Im vergangenen Jahre fehlte zum erstenmal die nach dem Glaspalast am Lehrter Bahnhof ausgewanderte Gruppe um O. H. Engel, Oskar Frenzel und Schlichting, jetzt vermisst man zum erstenmale die Münchner Secessionisten. Manche hervorragende Einzelpersönlichkeit, die man ungern ziehen sah, ging dabei verloren; aber die Ausstellung als Ganzes hat durch diese Dezimierungen nur gewonnen. Sie ist nun weit ruhiger, übersichtlicher, jede verstimmende Überfüllung ist geschwunden — noch im vorigen Jahren stieg der Katalog bis zur Nummer 330, jetzt nur 220! —, die Wände verwirren nicht mehr, sondern laden zu behaglichem Geniessen. Es ist mehr Konzentration, mehr Festigkeit in das Arrangement gekommen. Überdies hat man eingesehen, dass es einen ungünstigen Eindruck macht, wenn man sich allzu sehr auf die grossen Alten und die grossen Toten, die ernannten oder nicht ernannten »Ehrenmitglieder«, stützt, und wenn man gar zu viel bunt zusammengewürfelte Verkaufsware aus dem Ausland einstreut. Es ist jetzt kein erweiterter Salon Cassirer mehr, was man in dem kleinen Hause in Charlottenburg findet, sondern wirklich eine »Ausstellung der Berliner Secession« — in diesem Jahre vielleicht zum erstenmal! Auch in der Anordnung konnte man sich nun freier und künstlerischer bewegen. Endlich liess sich in der Verteilung der Kunstwerke auf die Säle eine gewisse Logik bringen, endlich auch das in Paris längst anerkannte Prinzip durchführen, die Arbeiten desselben Malers zusammenzuhängen. So ist der Besucher in die Lage versetzt, die Entwickelung im einzelnen wie im grossen wesentlich besser zu studieren als bisher.

Die führenden Berliner treten durch alle diese Dinge ganz anders hervor, wirksamer und selbstbewusster; sie zeigen deutlicher und eindringlicher, was sie wollen und was sie können. Imponierend reihen sich ihre Kollektionen aneinander, eine kluge Auswahl des Besten, was sie im letzten Winter geschaffen haben. *Liebermann* steht, wie es sich nur gehört, im Mittelpunkt. Er hat ein kostbares älteres Bild, eine »Bleiche« von 1882, und drei neue Arbeiten ausgestellt: zwei Blicke aus der lustigen Papageienallee des Zoologischen Gartens in Amsterdam, funkelnd bunte Spiele leuchtender Farbenflecken, und ein Selbstporträt. Es ist interessant zu beobachten, wie sich die antimodernen Skeptiker zu diesen Arbeiten stellen. Ja, sagen sie, diese »Bleiche« ist ein vortreffliches Bild, aber die anderen sind ebenso »schlimm« und »arg« wie die übrigen neuen Gemälde der Secessionisten! Die verehrten Leute, die so sprechen, erkennen nicht, dass sich ihr Auge an die Art des zwanzig Jahre alten Bildes nun schon gewöhnt hat. Damals haben sie auch über diese die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen, genau so, wie sie es jetzt mit den jüngsten Arbeiten der malerischen »Revolutionäre« machen — um es in zwanzig Jahren vielleicht wieder zu vergessen. Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie! Der unbefangene Beobachter aber wird Liebermann's Selbstbildnis auch heute schon als eine grosse und reife Schöpfung bewundern; diese wuchtige, tief in der eigenen Seele schürfende, erbarmungslose Selbstcharakteristik hat etwas Gewaltiges, unmittelbar Packendes. *Leistikow* bringt vier neue Bilder, die von seiner jüngsten Malweise Kunde geben. Er hat jetzt stärker als früher die Lichtmalerei des Impressionismus angenommen, ohne jedoch seinen persönlichen Stil dabei zu opfern. Man sieht an diesen Proben, dass sowohl seine märkische Landschaftsmalerei wie seine Behandlung des Meeres wie die nordischer Motive dabei nur gewonnen hat. Es ist alles malerisch vertieft und bereichert. Namentlich dies Bild der kleinen »Kirche«, die in so schmucker weisser Sauberkeit aus braunem skandinavischen Felsgebirge aufsteigt, gehört zum Schönsten, was Leistikow je aus seinem Atelier entlassen hat. *Ludwig von Hofmann* hat ein grosses Gemälde »Sündenfall« gesandt, das die Linie der »Erschaffung der Eva«, die kürzlich seine Kollektivausstellung bei Keller & Reiner beherrschte, weiterführt. Manchem mag diese aus Nebeln und Wolken eines gewitterschwangeren Sommertages heranschwebende Gestalt Gott Vaters etwas »grosspapahaft« erscheinen; mir ist sie ein ehrfurchtgebietender deutscher Märchengeist. Und herrlich ist es, wie zwischen den

Schatten schwerer Wolken das Licht der Sonne auf die weit sich breitende Landschaft, auf die Wipfel des heiligen Gartens und die nackten Körper des zitternd am Boden sich verbergenden Menschenpaares dringt. Zwei kleinere Bilder, eine »Leda« und eine »Europa«, haben den entzückenden malerischen Reiz des Hofmann'schen Ideallandes. Mit einer »Europa«, freilich einer stark modernisierten Fassung des alten Themas, tritt auch *Corinth* auf. Es ist wieder ein »Schlager«: ein fetter Stier, der quer vor einem Dorfhintergrund steht, dessen männliche Kraft aber ein saftig-dralles Mägdelein gebändigt hat, indem sie den feisten Monstrebullen mit einem rosa Bande am Nasenring regiert. Th. Th. Heine hat das Motiv früher einmal zierlicher behandelt; Corinth hat es mit der ganzen Wucht seiner halb kraftvoll-naiven, halb gepfeffert-raffinierten Malerei vorgetragen. Ein Porträt von Gertrud Eysoldt als Wilde's »Salome«, das an einen älteren Corinth'schen »Schlager« erinnert — er malt gern »Schlager«! —, und eine etwas wüste Scene »Odysseus kämpft mit dem Bettler Iros vor den schwelgenden Freiern« mit einem satanistischen Gewimmel von hellen Fleischtönen nackter Gliedmassen und blutigroten Farbenflecken haben ebenfalls die derbe Sinnlichkeit seines Pinselstrichs. Als »Auswärtiger« schliesst sich dieser Gruppe *Wilhelm Trübner* an (der diesmal auch das sonst stets von Liebermann verfasste programmatische Vorwort des Katalogs geschrieben hat). Er bleibt bei dem temperamentvollen Impressionismus, der gelegentlich noch, so jetzt in einem Damenbildnis, mit der ganzen ungebändigten Brutalität seiner breiten Striche daherrast, aber doch auch über das Experimentieren hinaus zu wirklich malerischen Lösungen kommt, wie in dem famos plastischen Bilde des blauen Postillons vor grünem Blätterhintergrund und in dem neuesten Reiterporträt, das, von einigen Gewaltsamkeiten abgesehen, ein meisterhaftes Stück eindringlicher Naturbeobachtung ist. Dieser Mann auf dem Pferde ist als realistische Malerei fast noch interessanter als das Reiterbild von *Leibl,* das freilich im Ton von unnachahmlicher Schönheit ist. Noch ein prachtvolles Männerporträt und eine Handstudie vertreten Leibl, den »Könner« aller Könner, auf der Ausstellung, als den einzigen der heimgegangenen deutschen Meister.

Unter den jüngeren Berliner Secessionisten treten wieder die Brüder *Hübner* besonders hervor: *Ulrich* mit farbig amüsanten Interieurs, in denen ihm sein Bruder *Heinrich* in diesem Jahre scharfe Konkurrenz macht, und mit einer luftig-sonnigen Flusslandschaft. Dann *Martin Brandenburg,* der romantische Phantast, dessen krause Versonnenheit einen so eigenartigen Zauber hat — namentlich seine beiden »Jäger« zwischen den hohen Stämmen eines dichten deutschen Waldes fesseln diesmal —, und *Hans Baluschek,* der sich in der Behandlung seiner Berliner Proletariertypen nur schwer, aber doch mit sichtbarem Erfolg von seiner früheren, etwas kalten Gegenständlichkeit zu mehr malerischer Anschauung emporarbeitet. *Philipp Franck* ist mit seiner impressionistischen Entwickelung, die er vor nicht langer Zeit so energisch angebahnt hat, noch nicht fertig; seine Figuren sind noch nicht belebt genug, und es fehlt an farbiger Frische. Dennoch ist ein bedeutender Fortschritt zu konstatieren, zumal in dem »Kaffeegarten« mit dem an Liebermann mahnenden, sehr gut gemalten Hintergrund. Eine hervorragende Rolle spielt auf der Ausstellung das Porträt. *Reinhold* und *Sabine Lepsius* haben zwei Bildnisse in ihren bekannten feinen, blassen Farben geschickt, *Robert Breyer* hat den Maler *Philipp Klein* famos porträtiert, dieser eine junge Dame in weissem Kleide in freier Landschaft, *Konrad von Kardorff* den Abgeordneten Grafen Molkte, *Leo von König* die Malerin M. Tardif — ein durch kecke Farbenflecken höchst pikant belebtes Biedermaierstück —, *Erich Hancke* den Schauspieler Pagay, *Joseph Oppenheimer* zwei Damen »Mutter und Grossmutter«. *Max Slevogt's* Dragonerleutnant — das dritte wichtige Reiterbildnis der Ausstellung — enttäuscht ein wenig, d. h. jedoch nur als Slevogt'sche Leistung. Vieles daran, wie der landschaftliche Hintergrund, der Kopf des Pferdes, der herrlich in der freien Luft steht, der Elan und die Haltung des Offiziers, ist ganz prachtvoll. Aber das Blau des Waffenrockes, das dem Bilde schliesslich seine koloristische Note giebt, hätte Slevogt doch vielleicht interessanter bewältigen können.

Ganz fehlt das Ausland natürlich nicht auf der Secessionsausstellung. Die Wände des Eingangssaals sind ganz von *Segantini's* grossem nachgelassenen Bilder-Terzett »Die Natur«, »Das Leben«, »Der Tod« in Anspruch genommen, diesen schon aus Paris bekannten, gewaltigen symbolischen Dichtungen, die aus schlichtester Naturschilderung zu einer lapidaren Sprache epischer Feierlichkeit sich erheben. In einem kleinen Saale daneben herrschen Franzosen: *Claude Monet* mit einer seiner glänzenden älteren Gartenstudien und einer »Kathedrale«, wohl aus Rouen, bei der mir die gar zu weiche Malerei mit dem Charakter des Motivs nicht in Einklang zu stehen scheint, *O. Bonnard* mit ein paar pikanten Aktstudien, *Eugène Durenne, Albert André, d'Espagnat, Vuillard, Valloton, Helleu, Blanche, Canals, Gauguin* mit allerlei Studien, die durchweg von grossem Farbengeschmack Zeugnis ablegen, aber doch vielfach von einer recht äusserlichen Flottheit sind — es sind kleine Leckerbissen, die sehr appetitlich aussehen, aber nur als flüchtig zu geniessende Vorspeise dienen können. Man wird von diesen niedlichen Raffinements nicht satt. Anders ist *Cézanne,* der wackere Vorkämpfer des Impressionismus, den zwar selbst sein Freund Zola als ein nicht zu voller Entwickelung gelangtes Talent bezeichnet hat, der aber in seiner genialischen Unbeholfenheit immer interessiert, ferner *Forain,* der spottlustige mondäne Zeichner, der als Maler freilich weniger selbständig ist und in seinen drei nach Berlin geschickten Bildern zweimal Degas und einmal Daumier nachahmt, den letzteren in einer schon nicht mehr recht gestatteten Anhänglichkeit, und schliesslich *Toulouse-Lautrec,* von dem einige in Deutschland noch unbekannte Scenen von Moulin de la Galette und anderen Pariser »Vergnügungsstätten« zu sehen sind, die in ihrer grotesken Wucht der Schilderung, in

ihrer Mischung aus Cynismus und Mitleid, aus sozialkritischem Hohn und dekadent-weltmännischem Raffinement von kolossaler Kraft des Ausdrucks, zugleich aber auch Erzeugnisse des exquisitesten malerischen Geschmacks sind. Stärker freilich noch packen im Nebensaale die fünf erlesenen *Manets*, eine kleine Schar von Meisterstückchen des grossen Impressionisten, wie man sie selten nebeneinander gesehen hat: zwei Gartenblicke von wunderbarer Malerei der wehenden Luft und des verteilten Sonnenlichts, eine »Dampferfahrt« und zwei Stillleben, ein heller Fliederstrauss (gegen dunklen Hintergrund) und ein Spargelbündel, von unerhörter und unvergleichlicher Zartheit in den koloristischen Accorden. *Pissarro's* pointillierende Bauerninterieurs können sich in der Malerei trotz der grossen Schönheiten, die sie bergen, mit diesen Manets nicht entfernt messen.

Neben den Franzosen sind ein paar Holländer erschienen. *Jozef Israëls,* das Ehrenmitglied der Secession, darf nicht fehlen; man sieht von ihm einige seiner neuesten Arbeiten, darunter das grosse Bild der »Bootarbeiter«, die am Flussrand ihre Pflicht thun, während der Blick über sie hinweg zu der im Dunst verschwimmenden Silhouette der Stadt schweift. *Isaak Israëls,* der sonst so selbständig auftritt, hat diesmal ein paar Arbeiten geschickt, die sich eng an Breitner anlehnen, ja, diese Anlehnung schon an die Grenze der Nachahmung treiben. *Jan Veth* ist durch einige Bildnisse in seiner bekannten altmeisterlichen Korrektheit vertreten, die lebhaft interessieren, aber doch auf die Dauer nicht recht erwärmen. Von Belgiern findet man *Claus* mit einigen seiner zarten Sonnenbilder und *van Gogh* mit einer »Dorfstrasse«, in der dieser sonst so bizarre Impressionisten-Vorkämpfer einmal ganz verständlich und geniessbar ist. Eine Überraschung der Ausstellung sollen diesmal die Russen sein. Die Bilder sind jedoch zum Teil noch nicht erschienen, von Somoff, Seroff und anderen werden noch Arbeiten erwartet; aber *J. Maljavine's* grosses Gemälde »Das Lachen«, das bereits 1900 in Paris einen starken Erfolg davongetragen hat, ist schon da: fünf lebensgrosse kräftige Bauernweiber, die in flatternden roten Gewändern auf einem Stoppelfelde stehen und mit breiten Mündern und blendend weissen Zähnen aus dem Rahmen herauslachen, dass niemand widerstehen kann, ein Erzeugnis unverfälschter barbarischer Gesundheit, mit breitem Pinsel wild hingehauen, ein Stück blutvollsten, pochenden Lebens. Aus der Schweiz ist *Hodler,* aus dem Norden *Kroyer* und *Thaulor* mit ein paar glänzenden kleinen Arbeiten gekommen.

Die ausserberlinischen Deutschen stehen diesmal zurück. Zwar ganz ist München doch nicht ausgeblieben. *Schlittgen* kam mit ein paar ausgezeichneten Bildern aus der »Lebewelt« von pikantem Effekt und virtuoser Malerei, einer »Theaterloge«, die in ihrem braunen Grundton allerdings etwas flau erscheint, und einer Scene »Am Spieltisch«, einer technisch glänzenden Leistung und als Sittenschilderung an Hogarth heranreichend. Dann *Strathmann* mit drei der schönsten Arbeiten in seinem eigensinnigen Mosaikstil, den er so souverän handhabt und der trotz aller Kleinlichkeit so gross und malerisch wirken kann; merkwürdig, wie diese »Kleopatra«, diese »Kraniche des Ibikus«, diese Musikanten im Schneegestöber in ihrer grotesken Lustigkeit einen heimlichen tragischen Zug bergen. Die Münchner Künstler der »*Scholle*« kommen in der anspruchsvollen Umgebung der Seecssionsausstellung nicht recht zur Geltung. Am besten halten sich *Robert Weise* mit seinen Porträts und *F. W. Voigt* mit seiner derben Volksfestscene. Doch *Bechler, Eichler, Fritz Erler, Erler-Samaden* und *Georgi* hätten vielleicht andere Arbeiten senden können, bei denen die zum Dekorativen neigende Vereinfachung, die sie lieben, auf kräftigerer malerischer Grundlage ruht. Mir ist, als hätte ich von ihnen allen schon Bilder gesehen, in denen diese Bedingung eher erfüllt war als in den jetzt ausgestellten. Von den andern deutschen Gemälden seien nur noch zwei von *Thoma,* eine »Landschaft mit allegorischer Figur« und eine Ackerscene, die aber beide nicht zu des Meisters grossen Thaten gezählt werden können, und zwei feine Bildchen von *August Neven-Dumont* hervorgehoben.

Die *Plastik* beschränkt sich in diesem Jahre auf etwa fünfzehn Nummern, aber diese bilden eine kleine Eliteversammlung moderner Skulpturen. Von *Meunier,* von *Gaul, Nikolaus Friedrich, Max Levi* und *Heising* sieht man neue Bronzen, von *Stanislaus Cauer* die Marmorstatue eines nackten jungen Mädchens in der Art des neuklassizistischen römischen Kreises. Der Belgier *George Minne,* das enfant terrible der modernen Bildhauerkunst, hat sein Grabmonument der Familie Rodenbach geschickt, eine merkwürdige Mischung aus geheimnisvoller Bizarrerie und tiefer Empfindung: eine sich aufrichtende, träumerisch-sinnend vor sich blickende weibliche Gestalt, die in den herben Minneschen Linien und ihren halb architektonischen Formen wie eine seltsame moderne Sphinx erscheint. Aus *Rodin's* Werkstatt sind zwei Marmorwerke von hoher Schönheit da: eine in Berlin noch unbekannte Fassung seines öfter behandelten Motivs »Mond und Erde« und eine herrliche Komposition »Die Hand Gottes«, die sich in gewaltiger Grösse aus einem unbehauenen Block herausstreckt und ein paar wunderbar modellierte kleine Menschenleiber zwischen ihren mächtigen Fingern spielen lässt. *Fritz Klimsch* aber trägt mit seiner »Salome« die Ehren der Skulpturabteilung davon. Er hat sie als ein üppiges nacktes Weib dargestellt; nur die Beine sind unter dem Schoss von einem durchsichtigen Gewande halb verhüllt, das die wollüstig-weichen Glieder des verführerischen Leibes nur noch berückender hervortreten lässt. Den Kopf mit dem weichen, plastisch sehr schön behandelten Haar hat sie auf die linke Hand gestützt und der Blick ist auf den Boden geheftet. In dem gleissnerischen Fluss dieses sich biegenden und neigenden Schlangenleibes lebt eine zitternde Sinnlichkeit, in diesen Nasenflügeln und diesem gierigen Munde lauern perverse Gelüste und verhaltene Wünsche. Das Ganze ist ein Werk aus einem Guss, von vollendeter Beherrschung und reifster bildhauerischer Verarbeitung der Form.

BÜCHERSCHAU

Adolf Bayersdorfer's Leben und Schriften. Aus seinem Nachlass herausgegeben von *Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand.* Mit zwei Bildnissen. (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1902.)

Der jüngeren Generation der Kunsthistoriker, besonders den allem Museumsbetrieb fernstehenden, ist kaum je ganz klar geworden, worin die dem einstigen Konservator der Münchner Pinakothek von sehr vielen Seiten zugesprochene grosse Bedeutung eigentlich bestand. Bayersdorfer's schriftstellerische Thätigkeit fällt im wesentlichen in die siebziger Jahre. Nachher hörte man wohl manchmal von einer durch ihn in Umlauf gesetzten »Attribution«, man empfand zuweilen wohl auch dunkel, dass mancher Faden unserer Forschung zu ihm zurückführte, aber bei dieser ahnenden Schätzung eines Unbekannten, eines Schweigers, der, was er zu sagen hatte, nur Mann zu Mann sagte, der früher wenig und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens so gut wie nichts mehr veröffentlicht hat, ist es im wesentlichen geblieben.

Erst das vorliegende Buch, zu dem drei von verschiedenen Seiten her Berufene sich vereinigt haben, wird auch weiteren Kreisen das Auge für den Wert des ganz besonderen Mannes, der Bayersdorfer war, schärfen. Warm und lebendig, mit der herzlichen Teilnahme des Freundes, wird in einem ersten Aufsatze von Wilhelm Weigand der Mensch, sein rasches Wachsen zu früher Reife, sein Ausgreifen nach allen Seiten künstlerischer Thätigkeit und sein endliches Unterliegen unter einer Herzkrankheit geschildert, die ihn durch sein Leben begleitet und ihn still und einsam gemacht hatte. An zweiter Stelle nimmt Hans Mackowsky das Wort: Er zeichnet mit fein geführtem Stift das Bild des Kunsthistorikers und Ästhetikers, und weist ihm zwischen den verschiedenen Richtungen unserer Wissenschaft seine ganz besondere Stellung an. Ausser den gedruckten Aufsätzen lagen ihm fünfundzwanzig Notizbücher, die wertvollsten darunter aus den Florentiner Jahren vor. Ein paar Proben aus dem Material zu einer von Bayersdorfer beabsichtigten Geschichte der Landschaftsmalerei beweisen, mit welcher Fähigkeit zu intensiver künstlerischer Nachempfindung er begabt war. Scharfumrissen steigt aus der Beschreibung (oder sagen wir besser: Umdichtung) des einzelnen Bildes in ihrer Besonderheit des Künstlers ganze Gestalt empor. Über die einzelne scharf erfasste Thatsache hinweg sucht er ins Allgemeine vorzudringen, den schöpferischen Prozess und, auch hierüber wieder hinausgreifend, auf dem Wege philosophischer Spekulation die allgemeinen Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu erkennen. Für die Entwickelung seiner Art waren die sechs auf italienischem Boden in engstem Verkehr mit einer reichen und in sich geschlossenen Kunstentwickelung verlebten Jahre von höchster Bedeutung. Hier, wo er zu allem andern noch den Umgang einer kleinen Zahl ausgezeichneter Männer genoss, wurde er zu einem Kenner, nicht nur der äusseren, sondern vor allem der inneren Merkmale des Kunstwerks. »*Die feinsten, kompliziertesten, oft unbewussten Regungen der Künstlerseele, wie sie im Kontakt mit Gegenstand und Material entstehen,*« so hat er gelegentlich geäussert, »*werden in der Technik reflektiert.*« Bayersdorfer persönlich, der schon in seiner 1872 veröffentlichten, hier wieder abgedruckten Studie zum Holbeinstreit alle Mittel historischer Kritik und formaler Analyse in methodisch mustergültiger Weise zur Anwendung gebracht hatte, konnte von Morelli kaum etwas Neues lernen. In dem Museumsamte, zu dem ihn die Heimat berufen hatte, durfte er sich in strenger Umgrenzung zwar, doch in einer auch für weitere Kreise wertvollen Weise bethätigen. Und als ihn in dieser Stellung der »tartarische Kunstbeflissene aus Gorlaw«, dessen Eigenart Mackowsky sehr boshaft in ihre Bestandteile zerlegt, mit südlichem Ungestüm angriff, setzte er ihm, im richtigen Bewusstsein seines Wertes, einfach Schweigen entgegen. Der Wunsch, nach aussen hin etwas zu scheinen, ist niemals in ihm wach geworden.

Wie reich der Geist dieses Stillen gewesen, das zeigen mehr noch als die hier wiederabgedruckten Aufsätze die »Studien zur Florentiner Kunstgeschichte von Masaccio bis Michelangelo«, die Mackowsky aus einer noch viel grösseren Masse ausgewählt und in eine entwickelungsgeschichtliche Folge gebracht hat. Ihr Verfasser, dies merken wir Zeile um Zeile, ist selbst den Weg gründlichster, oft wiederholter Einzelbeobachtung gegangen, aber er nötigt uns nicht, diesen Weg nochmals zu gehen. Was er uns bietet, sind grosszügig gezeichnete Charakterbilder von Kunstwerken und Künstlern, nicht niedergeschrieben auf Grund flüchtiger Reisenotizen, sondern auf der Basis des innigsten Verkehrs seiner empfänglichen Seele mit den Werken selbst, mühevoll, in langsamem, sicher oft auch schmerzlichem Ringen zu solcher Schärfe des Umrisses, zu so greifbarer Körperlichkeit gestaltet, dass sie in ihrer Art kaum etwas Vergleichbares haben. Ein paar aus grösserem Zusammenhang genommene Sätze mögen eine Vorstellung geben: Von Masaccio's Zinsgroschen heisst es: »*Lauter mächtige, unverrückbare Menschen; starke Willensnaturen von unerschütterlichem Ernst; sie stehen wie gemauert, massiv und schwer beweglich.*« Von Fra Angelico aus Anlass der Kreuzabnahme: »*Vor jeder Versuchung zu profaner Realistik bewahrt ihn die bedingungslos vorwaltende Weiheempfindung, und einzig in ihrem Sinne erscheint aller Lebensinhalt idealisiert. . . . So steht Fra Angelico über seinen Zeitgenossen in Bezug auf den letzten Zweck der Kunst und bleibt hinter ihnen zurück im kunstgeschichtlichen Prozesse.*« Die Pollajuoli werden bei Besprechung ihrer Stickereien in der Dom-Opera zu Florenz folgendermassen beurteilt: »*Einerseits zu nüchtern, andererseits zu gründlich, um geschickt zu sein.*« Verrocchio's Taufe Christi erfährt eine eingehende technische Analyse, durch die sich Leonardo's Anteil scharf begrenzt. Michelangelo wird als Gesamterscheinung grossartig charakterisiert: »*Gleich einem blinden Seher in das eigene Innere versenkt, wirkt er sich mit kühner Abstraktion und imponierender Einseitigkeit seine eigene Welt aus. . . . Unfähig des Erdenglückes, hat er sich in der Werktagswelt der Menschen nie zurechtgefunden.*«

Auch die nun folgenden »Notizen aus Galerien und Kirchen Italiens« enthalten manche schlagende Charakteristik. Guercino's samische Sibylle wird als »*eine blosse Schönheitsphrase*« bezeichnet. Giorgione's Konzert im Palazzo Pitti ruft in Bayersdorfer den Dichter auf: »*Seine Bilder sind wie Träume von einem andern Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen, wie alle Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem andern Sterne, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechtes zusammenhanglos zum Bewusstsein erwacht und riefen nach Erklärung.*« Und von dem mit Michelangelo in Verbindung gebrachten Eros in Turin wird gesagt: »*Es lässt sich kaum denken, dass sich der Genius hinter der Gewöhnlichkeit versteckt, oder dass er es auch nur könnte, wenn er wollte.*«

Die älteren, dankenswerter Weise hier wieder abgedruckten Aufsätze Bayersdorfer's bezeugen sein lebhaftes Interesse an der geistigen Produktion der Gegenwart, auch an der litterarischen und musikalischen. Nicht alles in diesem Teile des Buches hält, an den Höhen gemessen, stand; zuweilen bekundet sich mit unerwünschtester Deut-

lichkeit, wie plötzlich den Schreiber heftigste Unlust am Schreiben überkam. Anderes wieder, wie beispielsweise ein paar Ausstellungsberichte, ist ausserordentlich, geistreich im Inhalt, glänzend in der Darstellung.

Dem Neudruck der Humoresken Bayersdorfer's, der den Schluss bildet, geht eine durch August Pauly getroffene Auswahl von Briefen voran. Sie bereichern und verschönern das Bild noch, das wir aus dem sonstigen Inhalte des Bandes gewonnen hatten. In einem Teile der Briefe, besonders in den an Fachgenossen gerichteten, zeigt sich reich die hohe Verstandesklarheit des wissenschaftlichen Menschen; in anderen, vor allem in den für ein geliebtes Mädchen bestimmten, offenbart sich aufs schönste seine zweite Seele, die schwärmende Seele des Dichters, der in dem giorgionesken Bilde des Buonarroti-Hauses zu Florenz »den Nachtwandlerblick in eine andere Welt« entdeckt hat.

Zwei Bildnisse Bayersdorfer's sind dem inhaltsreichen Bande beigegeben; beide aus dem Jahre 1875, das eine von Thoma, das andere von Böcklin. Was jeder von ihnen aus dem Urbilde herausgeholt hat, ist in mehr als einem Sinne lehrreich. Nur Böcklin's Werk jedoch giebt Bayersdorfer so, wie ihn uns sein Nachlass zeigt: als Denker und Dichter. *Ernst Polaczek.*

Walter Goetz, *Ravenna.* Berühmte Kunststätten 10. Leipzig und Berlin, E. A. Seemann, 1901. 8 u. 136 S. mit 139 Abbildungen.

Ein Historiker hat es unternommen, Ravenna zu schildern, eine Stadt »weder des Altertums noch der Renaissance«, wie es fast jede italienische Stadt ist, sondern der Zwischenzeiten der »Völkerwanderung« und »Dante's«. Er führt uns ihre »geschichtliche Entwickelung« in wenigen grossen, im Detail freilich etwas skizzenhaften Bildern vor Augen und nimmt im voraus »die Nachsicht der Kunstgelehrten« in Anspruch. Durch Benutzung der vorhergehenden Litteratur war er bemüht, »die allein mögliche relative Zuverlässigkeit« zu erreichen. Wir wollen nicht bemäkeln, dass hier und da doch ein Irrtum oder eine Lücke entstanden ist. Stärkere Einwendungen aber müssen wir gegen die das Buch beherrschende kunstgeschichtliche Gesamtanschauung erheben, während wir dem Verfasser gern in den rein geschichtlichen Ausführungen folgen. Er weiss es dem Leser anschaulich zu machen, wie Ravenna erst seit Einrichtung der zweiten Flottenstation (Classis) unter Augustus, dank der Fürsorge der Kaiser, besonders Trajan's aufgeblüht ist und wie die zunehmende Schwäche Roms zur Ursache seiner Erhebung unter Honorius wird. Dass die Kunstblüte Ravennas aufs engste mit den geschichtlichen Persönlichkeiten der Galla Placidia und Theodorich's d. Gr. verflochten ist, erscheint als ein voll berechtigter Leitsatz. Aber obgleich der Verfasser das innige, immer wieder befestigte Band, das die umsichtige und entschlossene Tochter des Theodosius mit Byzanz verknüpfte, deutlich sieht, verkennt er in den Kunstdenkmälern dieser Epoche den Zusammenhang mit der Kunstentwickelung Ostroms. Der dekorative und monumentale Stil des Baptisteriums und des Mausoleums der Galla Placidia verdankt nach ihm seine Entstehung nur der Christianisierung der antiken Kunst, mit deren Geist ihm immer mehr entschwindet, »was lebendige Entwickelung verheisst«. Dass diese gesamte Dekoration, in der »die Farbe triumphiert«, deren Wirkung er sich selbst nicht zu entziehen vermag, wie seine hübsche Schilderung des letztgenannten Baues beweist, eine eigenartige Neuschöpfung des griechischen Orients ist, bleibt dem Verfasser verschlossen. So bleibt er beim veralteten Standpunkt stehen, dass die Ravennatische Kunst im wesentlichen auf Grundlage stadtrömischer Kunstübung erwachsen sei. Seine Unklarheit über das innerste Wesen der Denkmäler tritt noch deutlicher hervor bei der durch Theodorich d. Gr. gepflegten Kunst. Dass Theodorich, der sich sogar sein Standbild aus einer Reiterstatue des Kaisers Zeno herrichtete, eigne Ideen in die Kunst hineingetragen und vor allem römische Anregungen aufgenommen habe, kann höchstens gegenüber der Grabrotunde vertreten werden. Diese ist in der That ein »spätgeborenes Kind der Antike« und steht mit ihrem plastisch gegliederten Aussenbau und bedrückenden Inneren in starkem Gegensatz zum farbenglänzenden Innenraum von S. Nazaro e Celso. In eine sonderbare Verkennung des wahren Sachverhalts verfällt der Verfasser, obgleich er die von Th. stets bewiesene hohe Achtung des oströmischen Kaisertums und Wesens ausdrücklich betont, wenn er bei dessen Kirchenbauten nur die Möglichkeit eines Nebeneinflusses von seiten des Ostens einräumt. Ein aus Rom berufener Architekt und Bildhauer beweist nichts gegen das Zeugnis der Architekturformen selbst (Kämpfer) und des neuen Stils der Mosaiken. Für diese fehlt aber dem Verfasser durchaus der ästhetische Massstab, wenn er z. B. in S. Apollinare Nuovo nur Einförmigkeit und Hässlichkeit sieht und fast überall den Verlust des lebenspendenden Geistes der Antike empfindet. Der nach dem Prinzip der Reihung komponierte Märtyrerzug wirkt vielmehr daselbst mit der Architektur dekorativ vortrefflich zusammen. Die Anschauung, dass den christlichen Typen in dem Masse ihrer Entfernung von der Antike die Individualisierung verloren geht, steht vollends im Widerspruche mit den Thatsachen. Im Herausarbeiten der porträthaften Charaktere liegt ein gut Teil der künstlerischen Arbeit des 5. und 6. Jahrhunderts. Auch die Zeit vom Tode Theodorich's bis zur Einnahme Ravennas durch Belisar (539) will der Verfasser nicht als byzantinische Ära angesehen wissen. Das ist in so weit richtig, als das Jahr 526 gewiss keinen Einschnitt bedeutet. Einen rein künstlerischen Einfluss von Byzanz, worauf es schliesslich doch nur ankommt, leugnet er auch hier nicht. Im einzelnen bewahrt er jedoch eine mehr ablehnende Haltung. Bei S. Vitale verweist er selbst auf den vorhergehenden Aufenthalt des Gründers Erzbischof Ecclesius in Konstantinopel und giebt so unbewusst die Erklärung, warum diese 526—34 entstandene, aber erst im Jahre 549 geweihte Kirche noch das reine Oktagon darstellt. Die Sophia und A. Sergios und Bakchos waren eben im Jahre 526 noch nicht da, wohl aber z. B. die oktagonale Kirche des Täufers im Hebdomon. Auch S. Apollinare in Classe hat in Wahrheit nichts wesentlich Abendländisches an sich, abgesehen von der einstöckigen Anlage der Nebenschiffe, dagegen byzantinische Kapitäle, Kämpfer und Backsteindekor. Die eigentliche Schilderung der Denkmäler entspricht dank der Verwertung von Ricci's Forschungen im allgemeinen dem gegenwärtigen Stande unserer Kenntnis. Besonders fühlbar wird wieder die Unsicherheit des Verfassers erst da, wo er zusammenfassende Überblicke über die Entwickelung des Christustypus, die schlechterdings als eine örtliche nicht zu verstehen ist, über die Kapitälformen, Sarkophage u. a. m. zu geben sucht. Wie die meisten der Forscher übersieht auch er die Grundthatsache, dass der Marmor mindestens bei den bedeutenderen Stücken der prokonnesische ist. Mögen sie auch grösstenteils an Ort und Stelle gearbeitet sein, so kamen doch zweifellos mit diesem die Bildhauer von Byzanz. Von den Kapitälen werden mehrere charakteristische Typen der altbyzantinischen Architektur, darunter das mit dem windgeblasenen Akanthus als vergröberte Abarten des korinthischen zusammengefasst und nur das »tektonische« (Würfel- bezw. Kämpfer-) Kapitäl

als orientalische, aber nicht gerade als glückliche Schöpfung anerkannt. Dieser Abschnitt erfreut einzig und allein durch das reichliche und vorzügliche Anschauungsmaterial, woran dem Verfasser das Verdienst der geschickten Auswahl bleibt. Im einzelnen sind noch Einwände zu erheben gegen die Datierung der Stuckreliefs im Baptisterium ins 12. Jahrhundert, gegen die Deutung des hl. Laurentius im Mausoleum der Galla Placidia als Christus, gegen die Bezeichnung des langobardischen Ornaments am Ciborium des Eleucadius in S. Apollinare in Classe als byzantinisch u. a. m. Dass die Gestalt des hl. Apollinaris ebenda im Apsismosaik erst später eingesetzt ist, bleibt unerwähnt. Solche Versehen, vor allem aber die irrige Beurteilung der Entwickelung der Ravennatischen Kunst, hätte der Verfasser wohl vermieden, wenn er die Arbeiten der Byzantinisten, wie Strzygowski, Dobbert und Diehl genügend berücksichtigt hätte. Nur durch die enge Verbindung mit dem Osten, nicht durch eigne oder römische Kräfte hat die Völkerwanderungszeit dort eine »Kunststätte« geschaffen, deren wahre Bedeutung gerade darin liegt, dass sie uns für den nahezu völligen Verlust der altbyzantinischen Monumentalmalerei und Marmorplastik Ersatz bietet. Dass die Aufgabe nicht in diesem Sinne erfüllt worden, ist zu bedauern, dem Verfasser als Nichtfachmann aber ein Vorwurf kaum daraus zu machen, so lange sich sogar noch viele Kunsthistoriker einer solchen Erkenntnis verschliessen. Sichtlich erleichtert wendet er sich dem Mittelalter zu und schildert die Stellungnahme Ravennas auf seiten des Kaisertums im Kampfe gegen das die Oberhoheit über die Stadt beanspruchende und immer wieder behauptende Papsttum. Ob sich daneben eine regere Kunstthätigkeit entfaltete, darf man bezweifeln. Man war im zusammengeschrumpften Ravenna mit Kirchen gut versorgt. Das Erwachen einer neuen Kunst im Trecento war für die Stadt nur ein kurzer Traum während des glücklichen Jahrzehnts, das Guido Polenta II., der beste dieser Ravenna bis ins 15. Jahrhundert beherrschenden Dynastie, heraufführte und das durch Dante's Aufenthalt daselbst, in den die Entstehung der Divina Comedia fällt, seine Bedeutung gewinnt. Giotto's Schaffen, von dem die völlig übermalten Fresken in S. Giovanni Evangelista nur eine blasse Erinnerung bewahren, hatte immerhin eine nicht uninteressante Nachwirkung in den Malereien eines seiner Schüler in S. Maria in porto fuori, die der Verfasser wohl etwas eingehender hätte behandeln können. Die Darstellung der inneren Kämpfe während der eigentlichen Renaissance, in denen das gewaltthätige Geschlecht der Rasponi die Stadt nicht zur Ruhe kommen liess, war eine undankbare Aufgabe. Der Verfasser hat sich ihrer durch das Hervortretenlassen der bedeutsameren Wendungen gut entledigt. Seine Urteile über die wenigen Denkmäler und Künstler dieser und der nachfolgenden Periode des Barock kann man fast alle unterschreiben (auch den Zweifel an der Urheberschaft des Pietro Lombardi am Grabmal Guidarelli). Er führt in lebendigem geschichtlichen Überblick die Entwickelung der Stadt bis zur modernen Zeit herab. *O. W.*

NEKROLOGE

Der Bildhauer **Professor Syrius Eberle,** Mitglied der Münchner Akademie der bildenden Künste, ist am 13. April in Bozen gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Organisation der deutschen Kunstabteilung auf der Weltausstellung in St. Louis 1904. Zu dem Berichte in der letzten Nummer ist noch zu bemerken, dass die Dresdner Künstlerschaft die Ausschmückung der deutschen Kunstabteilung in St. Louis für sich in Anspruch nimmt. Sie hat ein gutes Recht dazu, nachdem die Berliner und die Münchner in Chicago und Paris ihr Können gezeigt haben und nachdem die Dresdner durch ihre epochemachenden Ausstellungen 1897, 1899 und 1901 ihr Können in der Ausstellungskunst gezeigt haben. Wir nennen nur die Künstlernamen Wallot (1897), Julius Gräbner (1899), Wilhelm Kreis (1901), Fritz Schumacher (1903) und dazu Otto Gussmann, Karl Gross und Max Hans Kühne. Man sagt, Olbrich sei schon für die Ausschmückung der deutschen Kunstabteilung in St. Louis in Aussicht genommen. Das würde eine grosse Ungerechtigkeit sein, da er ohnehin durch eine ganze Reihe von Innenräumen vertreten sein wird, die Beteiligung der Dresdner Künstler aber noch durchaus zweifelhaft ist.

Die Pläne für das **deutsche Haus in St. Louis** sind vom Kaiser nunmehr genehmigt worden. Auf kaiserlichen Wunsch ist eine ziemlich getreue Nachahmung des Charlottenburger Schlosses zu Grunde gelegt worden.

Venedig. *V. Internationale Kunstausstellung.* Die Jury hat ihr hartes Wort gesprochen. Von den Nichteingeladenen eingeschickt wurden 963 Werke: 628 Gemälde, 131 Skulpturwerke, 139 Radierungen und Zeichnungen, 67 Kleinreliefs. — Von all dieser Masse wurden 85 Prozent zurückgewiesen. Danach nur angenommen 140 Kunstwerke, das heisst 91 Gemälde, 23 plastische Arbeiten, 17 Radierungen und Zeichnungen, 9 Kleinreliefs. — Unter den Zurückgewiesenen sind einige unserer hiesigen hervorragendsten Künstler. Allüberall natürlich grösste Aufregung, besonders in Florenz. — Aus dem Venetianischen Gebiete und Venedig selbst figurieren in der Ausstellung nur 16 Künstler, sofern sie nicht dem Ausschusse angehören.

Die Jury war zusammengesetzt aus den Herren Baertson, Maler; Calandra, Bildhauer; Trentacoste, Bildhauer; den Malern Sartorio und Cottet.

Noch selten dürfte es vorgekommen sein, dass eine Jury so streng gewaltet hat. — Die Zurückgewiesenen sind nun ganz besonders begierig, die als Wunderwerke gepriesenen Arbeiten der Herren Eingeladenen zu sehen, unter denen jedesmal eine ganze Menge des fraglichsten mit unterläuft. — Gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung am 25. April soll der erste Stein des Markusglockenturms feierlich gelegt werden. *August Wolf.*

Die moderne Galerie in Wien. Die immer dringlicher gewordene Frage der Einrichtung einer modernen Galerie aus den vom Staate längst angekauften oder von hochherzigen Kunstfreunden gestifteten modernen Gemälden hat nun endlich eine vorläufige Lösung gefunden. Im Belvederegebäude, wo sich die Ambraser Sammlung befand, ist nunmehr der Grundstock zur modernen Galerie in acht Sälen vereinigt, um nach Fertigstellung des städtischen Museums in circa drei Jahren dorthin übergeführt zu werden. Auch das dürfte natürlich nur eine weitere Etappe im provisorischen Zustande der Galerie sein, da sie nur in einem eigenen Gebäude, was viele wünschen, zur systematischen Entfaltung und selbständigen Geltung kommen kann. In den gegenwärtig eingeräumten Sälen besteht zwischen der pomphaften, im Pozzostile gehaltenen Barockausstattung und den modernen Gemälden ein scharfer Kontrast, der aber von vielen pikant und reizvoll empfunden wird. Klinger selbst, der die Aufstellung seiner beiden Gemälde leitete, soll sich befriedigt über die lokalen Umstände ausgesprochen haben. Die Höhepunkte der jetzigen Sammlung sind Segantini's »Böse Mütter«, Böcklin's »Meeresidylle« und Klinger's »Urteil des Paris« und »Christus im Olymp«. Diesen beiden Gemälden ist je ein Saal eingeräumt worden. Über die genannten Hauptstücke und andere, z. B. die »Fünf Sinne« von Makart, haben wir unlängst Notizen gebracht und verweisen auf diese.

Die Patriz Huber-Ausstellung in Darmstadt, die von der »Landeszentralstelle für die Gewerbe« im Gewerbemuseum eröffnet wurde, gewährt ein anschauliches Bild von der hervorragenden dekorativen Thätigkeit dieses feinsinnigen, leider so früh, schon im 25. Jahre, jäh verstorbenen Innenarchitekten. In zahlreichen Skizzen und Ausführungen sieht man da die neuen Formen für Schmuck, Stickereien, Beleuchtungskörper, Schirm- und Stockgriffe, Thürbeschläge und anderes und findet überall das erfolgreiche Streben nach neuer praktischer Lösung dieser Aufgaben und besonders nach schlichter Einfachheit.

Die Hanauer Drucksachenausstellung. In den Räumen der Königlichen Zeichenakademie wurde in der vorigen Woche eine bis zum 19. April dauernde Drucksachenausstellung eröffnet. Die Ausstellung ist äusserst reichhaltig und gewährt in 19 Gruppen einen umfassenden Überblick über die Entwickelung der graphischen Künste von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Ausser Druckmaschinen aller Art interessiert besonders die Sonderausstellung des deutschen Buchgewerbevereins Leipzig. Auch hat die Ortsgruppe der Lithographen, Steindrucker und Buchdrucker Hanaus sehr anerkennenswerte Arbeiten ihrer Mitglieder ausgestellt. Zu den modernen Erzeugnissen tritt eine sehr wertvolle Gruppe historischer Drucke und Kunstblätter, darunter zahlreiche Hanauer Druckwerke, Kupferstiche, Lithographien des 16. bis 19. Jahrhunderts. Ferner findet man ausländische Drucke, Bucheinbände, Vorsatzpapiere, Buchzeichen, Holzschnitte, Radierungen, Clichés und dergleichen.

Dem **Goethe-Nationalmuseum** ist in den letzten Tagen ein sorgfältiges in Tusche gezeichnetes Bildnis Goethes, von der Hand des Nürnberger Architekten und Malers Karl von Heideloff, zugeführt worden. Es trägt den eigenhändigen Vermerk des Künstlers: »Nach der Natur gezeichnet am 8. September 1829«. Ein zweites hinzugekommenes Bild ist ein lebensgrosses Selbstporträt in schwarzer Kreidezeichnung der Corona Schröter, das vielleicht dem im Goethe-Nationalmuseum bereits vorhandenen in Öl ausgeführten Porträt Corona's zu Grunde gelegen hat. Das Kunstwerk beweist, dass Corona auch eine vortreffliche Zeichnerin gewesen ist.

Ausstellung von Bildern moderner Meister aus Privatbesitz in Breslau. Wie schon im Jahre 1892 und 1897 ist auch jetzt wieder im Museum der bildenden Künste eine Ausstellung von Gemälden aus Privatbesitz veranstaltet und am Ostersonnabend eröffnet worden. Der Katalog zählt 178 Nummern.

Königsberg. Für das hiesige Museum ist das Gemälde »Meeresleuchten« von Otto H. Engel erworben worden.

WETTBEWERBE

Einen Wettbewerb zur Erlangung von **Originallithographien für den Schmuck von Kinderzimmern** erlässt die Amelang'sche Kunsthandlung in Berlin in Verbindung mit der Vereinigung »Kunst im Leben des Kindes«. Gefordert werden farbige Entwürfe in der Grösse von 100:70 cm; die Preisträger sind gehalten, diese grossen farbigen Entwürfe auf dem Stein auszuzeichnen. Originale und alle Reproduktionsrechte gehen in Besitz der ausschreibenden Kunsthandlung über. Dafür sind an Preisen einmal 1000 Mark, einmal 500 Mark und zweimal 300 Mark ausgesetzt. Wenn wir von dem einzigen Preise von 1000 M. absehen, der, soweit uns bekannt, eigentlich das übliche Honorar für derartige Leistungen darstellt, so scheint es uns nicht angemessen, von einem Künstler zu verlangen, dass er einen sechsfarbigen Entwurf von 100:70 cm liefert, sich der Mühe des Aufzeichnens auf den Stein unterzieht, Original und alle Reproduktionsrechte hergiebt, 500 oder 300 Mark empfängt und dies als einen »Preis« ansehen soll. Wir bedauern, bei aller Schätzung für die Vereinigung »Kunst im Leben des Kindes« mit unserem Befremden über solche Bedingungen nicht zurückhalten zu können.

Die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien schreibt eine Konkurrenz aus zur Erlangung eines Entwurfes für den Einband der Jahrgänge der Zeitschrift »Die Graphischen Künste«, eines Entwurfes, der zugleich auch für den Umschlag der vierteljährlich erscheinenden Hefte verwendet werden soll.

Dem Zwecke der Zeitschrift entsprechend, soll der Entwurf künstlerisch vornehm und dabei einfach gehalten sein. Komplizierte und in vielen Farben gedachte Entwürfe sind schon dadurch ausgeschlossen, dass der Entwurf, wie oben gesagt, sowohl für den Papierumschlag des Heftes, als auch für den Leinwandeinband verwendet werden soll.

Die Blattgrösse der »Graphischen Künste« beträgt 40 cm in der Höhe und 30 cm in der Breite, die durchschnittliche Rückenbreite ihrer Bände 3 cm. Der Titel des Einbandes lautet: Die Graphischen Künste. Jahrgang XXVI. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1903. — Der Titel der Hefte lautet: Die Graphischen Künste. Jahrgang XXVII. Heft 1. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1904.

Der erste Preis beträgt K 400, der zweite K 200 für die zur Reproduktion geeignete, ausgeführte Zeichnung. Den Entwürfen muss ein mit einem Motto als Aufschrift versehenes geschlossenes Couvert beigelegt werden, in dem der Name und die Adresse des Einsenders enthalten sein sollen. Die Entwürfe sind bis zum 1. Juni 1903 an die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst abzuliefern. Die Jury ist der Verwaltungsrat der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Zu aller näheren Auskunft ist das Sekretariat der Gesellschaft gern bereit.

VOM KUNSTMARKT

Am Freitag den 15. Mai 1903 findet im Hotel Drouot, Paris, eine **Kupferstichauktion** statt, bei welcher ein reichhaltiges und interessantes Rembrandtwerk zur Versteigerung gelangen wird. Es sind 160 Radierungen und eine Handzeichnung aus dem Nachlasse des Schweizer Sammlers Herrn von Tscharner. Illustrierte Kataloge sind kostenlos von Herrn Loys Delteil, Paris, 22, rue des bons enfants, zu beziehen.

Die Vente Pacully in Paris. Das bedeutendste Ereignis des Pariser Kunstmarktes ist die bevorstehende Versteigerung der *Sammlung Pacully,* die am 4. Mai bei Georges Petit, Paris, Rue de Sèze 8, stattfindet. Diese von einem feinen und gelehrten Kenner, einem Freunde des Eug. Müntz, zusammengebrachte Sammlung umfasst hervorragende Gemälde der altniederländischen, vlämischen, holländischen, französischen und einige beachtenswerte Stücke der spanisch-vlämischen, spanischen, italienischen und deutschen Schule. Mehrere Perlen der Sammlung waren auf der Weltausstellung 1900 und der Brügger Ausstellung 1902 zu sehen und eine Reihe anderer führt der mit 38 Heliogravüren ausgestattete Prachtkatalog vor.

BERICHTIGUNG

In Bezug auf eine Bemerkung in der Besprechung der Menzelausstellung im Saal des Künstlerhauses, in Nr. 22 der »Kunstchronik« sendet uns die Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler die folgende Berichtigung: »Das Menzel'sche Bild »Kirchen-Interieur« ist genau in dem Zustande, wie es im Menzel'schen Atelier gehangen hat, bei uns ausgestellt worden; nur der Staub ist abgenommen. Es war nicht einmal eine Firnissung nötig.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 24. 1. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LONDONER BRIEF

In den Ateliers der hervorragendsten hiesigen Meister wurden in den letzten Wochen eine ganze Reihe von sehr beachtenswerten Werken fertig gestellt. Sir E. Poynter, der Präsident der Akademie, der seit vielen Jahren sein Atelier in der »Avenue«, Fulham Road, aufgeschlagen hat, vollendete das Bild »Die Grotte der Sturmnymphen«, für welches er bereits im vorigen Jahre eine grössere Skizze anfertigte. Die erste Idee für die Komposition gab ihm die aus der Legende bekannte Grotte zu »König Arthur's Schloss«. Der Künstler lässt hier nach langen, langen Jahren eine Erinnerung an seine Jugendepoche wieder auftauchen und eine präraffaelitische Saite erklingen. Die Vergangenheit muss den Meister stark bewegt haben, denn auch in einer anderen, vor dreissig Jahren nur leicht hingeworfenen und jetzt vollständig ausgeführten Skizze »Der Campanile in Venedig« greift er weit in eine frühere Schaffensperiode zurück, wenngleich hier die bekannten Ereignisse unserer Tage anregend wirkten. Der Zufall wollte es, dass vor einigen Wochen dasjenige Werk Sir E. Poynter's bei Christie für 13000 Mark versteigert wurde, durch welches er zuerst allgemeinere Anerkennung fand, und das bis zum Jahre 1868 zurückdatiert. Das betreffende Bild betitelt sich »Die Belagerung Karthagos« und schildert in lebendiger Weise eine Scene, in der die römischen Soldaten einen mächtigen Katapult in Bewegung setzen. Während dies Gemälde infolge vielseitiger Reproduktion allgemeiner bekannt geworden ist, kam gleichzeitig mit letzterem ein Werk Lord Leighton's, des Amtsvorgängers von Sir E. Poynter, zur Versteigerung, das, obgleich es vielleicht das ansprechendste seiner Schöpfungen sein dürfte, bisher nur wenig genannt wurde. Das Sujet stellt ein von einem weissen und blauen Pfau gefolgtes junges Mädchen in maurischer Tracht dar, lustwandelnd in einem reizenden und stimmungsvoll gehaltenen Garten. Leighton gab dem betreffenden, jetzt bei Christie für 17000 Mark verkauften Bilde den Namen »Ein maurischer Garten«, oder »Traum in Granada«.

Ein still und ohne jede Reklame schaffender Künster, der nur wenig auf dem Kontinent gekannt, aber mit voller Berechtigung Anerkennung verdient, ist Mr. Charles Hallé, der Sohn des bedeutenden Musikers, dessen Bildnis G. F. Watts der »National Portrait Gallery« schenkte. Als Direktor des vornehmsten Secessionsinstitutes gebührt ihm das Verdienst, nicht nur jede moderne Richtung in der Kunst zur Geltung gebracht zu haben, sondern auch, trotz aller Anfeindungen, die Verbindung mit der Akademie durch Maler wie Watts, Alma Tadema, Herkomer und andere, niemals haben ganz abreissen zu lassen. Ausserdem war er der intime persönliche Freund der Präraffaeliten, deren Werke vornehmlich in der »New-Gallery« zur Anschauung gelangten. Mr. Hallé's Stellung war doppelt schwierig durch den Umstand, dass das von ihm gegründete Kunstinstitut sich als eine Secession von der Secession, das heisst von der »Grosvenor-Gallery« darstellt. Sein neuestes Atelierbild kann gleichfalls als ein Verlassen seiner bisherigen Richtung und vielleicht überhaupt als sein wichtigstes Kunstwerk angesehen werden. Es zeigt uns in einem Triptychon, als Altarbekleidung gedacht, die Jungfrau mit dem Kinde im Mittelstück, während zur Seite zwei lebensgrosse weibliche Figuren den Triumph des Guten über das Böse bezeichnen.

Orchardson beendete vor kurzem sein »Mrs. Siddons in dem Atelier von Sir Joshua Reynolds« betiteltes Gemälde, das als die beste, seit vielen Jahren von ihm entstandene Arbeit genannt werden muss. Es bleibt daher um so bedauerlicher, dass diese nicht ausgestellt und somit dem grösseren Publikum nicht zugänglich gemacht sein wird.

Eine Reihe vortrefflicher Porträts vollendete Professor H. von Herkomer in der letzten Zeit, und sollen unter anderen folgende genannt werden: General Baden-Powell, der Verteidiger von Mafeking, Mr. Felix Schuster, Mr. W. J. Pirrie, Mr. Martin Smith, Mrs. Turner, Mrs. Carlyle und Sir Hermann Weber. Der letztere ist der berühmte Londoner Arzt, der während vierzig Jahren in Verbindung mit der deutschen Botschaft und dem hiesigen deutschen Hospital in Dalston stand. Ausser seinen massgebenden Schriften über Klima und Mineralquellen gilt Sir H. Weber als eine Autorität auf dem Gebiet griechischer Numismatik.

Die von Walter Crane als ihrem Präsidenten geleitete siebente »Arts and Crafts-Ausstellung« in der

»New Gallery« kann schon insofern als ein grosser Erfolg für die Aussteller bezeichnet werden, als die meisten dort zur Ansicht gebotenen Gegenstände verkauft wurden. Walter Crane, der eine Vorrede zu dem betreffenden Kataloge verfasste, bewährt in allem, was er unternimmt, eine ungemein glückliche Hand, ein Umstand, der diesmal besonders dadurch in Erscheinung trat, dass die von ihm eingeführte Neuerung: Namhaftmachung des betreffenden Zeichners, des ausführenden Handwerkers und des Ausstellers, nebst Angabe des Preises für jedes Katalogobjekt, ebensoviel Beifall wie Anregung zum Ankauf bot. Schon William Morris hatte eine derartige Reform im Prinzip angeregt, die nun durch Walter Crane in gedachter sozialistischer Tendenz hier zum Ausdruck kommt. Die besten ausgestellten Erzeugnisse fallen in die Branche der Bücher, der Buchbinderei, Schmuckgegenstände und Emails. Würdige Nachfolger der »Kelmskott Press« sind derselben in der »Doves-«, »Dall-« und »Essex-Press« erstanden. Sowohl im Material als auch in der Ausführung und Dekoration haben Cobden-Sanderson und Douglas Cockerell Vorzügliches geliefert. In der Möbelabteilung leistete die Firma Ambrose Hoal Eigenartiges, der an Originalität vier gestickte Wandpaneele mit Figuren in der Manier Botticelli's von Mrs. Traquair gleichkommen. Beiläufig bemerkt, beziffert sich der Preis dieser vier Wanddekorationen auf 20000 Mark.

Eine charakteristische Erscheinung bei Crane's kunstgewerblichen Ausstellungen bleibt nach wie vor die, dass nicht nur die grossen Meister für viele Gegenstände der Kleinkunst (ein Wort, das der erstere kaum gelten lässt) die Entwürfe selbst anfertigen, sondern auch unter ihren Augen von den nächsten Angehörigen ausführen lassen. So hat Mrs. Crane, die Gattin des Künstlers, eine prachtvolle heraldische Portiere gestickt, Miss Holman Hunt, die Tochter des grossen präraffaelitischen Meisters, einen figurenreichen, vergoldeten, wundervollen Cassone modelliert, Miss Morris, die Tochter von William Morris, entwarf die Zeichnung für einen Spiegel, die Gattin und Tochter von Mr. Lewis F. Day sandten gemalte Kacheln und Stickereien zur Ausstellung.

Walter Crane, der für alles, was mit der Kunstindustrie zusammenhängt, die anerkannte Führerrolle in England übernommen hat, eröffnete ferner am 11. April eine Kunstgewerbeausstellung in Chester. Der Genannte hielt zu dieser Feierlichkeit eine seiner charakteristischen Reden, die schliesslich im Kern sozialistisch bleibt, aber doch so geschickt gefasst war, dass sie jedermann acceptieren kann. Er sagt in der Hauptsache: »Die gesamte Bewegung, die sich auf kunstgewerblichem Gebiet in der modernen Epoche bisher in England vollzogen hat, bildet gewissermassen einen Protest seitens der Menschheit zu Gunsten des Individuums gegen die Herrschaft der Maschine und die Zwingburg der Fabrik. Die Maschine und die Dampfkraft sind wichtig, um Arbeitskraft zu sparen, aber für die Kunst im eigentlichen Sinne erscheinen jene glücklicherweise überflüssig. Wenn wir Inspiration suchen, müssen wir trotz aller Abirrungen immer wieder zur Natur zurückkehren. England wird als die Quelle einer wirklich neuen frischen und originellen Bewegung betrachtet, so dass wir alles thun müssen, um der Welt auch ferner ein Beispiel geben zu können.« Crane ist ein so grosser Patriot, ein so hervorragender Künstler und Organisator, dass auch Andersdenkende an seinen sozialistischen Ideen, die ausserdem in das liebenswürdigste Gewand eingekleidet sind, gar keinen Anstoss nehmen. Dies beweist am besten, dass unter seiner Führerschaft auch so hochgestellte Personen wie die Prinzessin Louise und die Prinzessin Christian von Schleswig-Holstein, die Ausstellung mit eigenen Arbeiten beschickten.

Eine der gelungensten diesjährigen Ausstellungen war die der Malerradierer und auch besonders interessant deshalb, weil neue Namen mit vielversprechendem Talent hier zum erstenmal in dieser Kunstbethätigung auftauchen. Zu letzteren gehören David Waterson, ein begabter Mezzotintstecher, Miss Ethel Martyn, Miss Sloane und Mr. Alfred East, ein hervorragender Landschaftsmaler, der sein Debüt mit drei Landschaften gab. Paul Helleu erfreut uns durch exquisit fein empfundene Porträts junger Pariser Mädchen, deren Köpfe ausnehmend zart, graziös und so elegant wie in den Bildnissen van Dyck's gehalten sind. Stuck's »Kopf eines alten Juden«, eine Arbeit voller Leben und Charakter, fand allgemeine Anerkennung auf der Ausstellung. Dasselbe gilt von den landschaftlichen Radierungen Mr. Holroyd's, des Direktors der »Tate Gallery«. Besonders schön gelang dem erwähnten Radierer der Kopf von John Stevens.

Von dem Schüler zu dem Meister, das heisst zu Professor Legros übergehend, sollen wenigstens dessen beide aussergewöhnlich charakteristischen Werke »Triomphes de la Mort« und »L'Ouragan«, sowie der prächtig modellierte Kopf eines alten Neapolitaners vermerkt werden. Pathetische Erfindungsgabe und Tragik sprechen sich in jener, Kraft und Erhabenheit der Natur in der zweiten Arbeit aus. In seinem »L'Ouragan«, einer Vision schrecklicher Naturereignisse, gegen welche die schwache Menschheit vergebens kämpft, ist dieser eigenartige Meister niemals übertroffen worden. Seit langer Zeit hat kein fremdländisches Buch in England ein derartig hohes Interesse erregt wie Maurice Dreyfous' Biographie des Bildhauers Dalou, dessen Porträt von Legros radiert, das Titelblatt ziert. Aus dem innigen Freundschaftsbund beider ging Höhenkunst hervor, zugleich aber erkennt man auch Legros' wahrhaft menschliche Grösse. In eben demselben Masse wie Watts seiner Zeit dem jungen Legros bei seiner Ankunft in England hilfreich die Hand geboten hatte, in gleicher Weise handelte dieser hinsichtlich seines Studiengenossen Dalou. Keinen denkbar grösseren Unterschied in der an Rembrandt erinnernden Manier Legros' vermag man aufzuweisen, als wenn man seine Arbeiten mit denen von Frank Short vergleicht. Zufälligerweise sind beide Künstler Nachbarn in London. Während jener in wuchtigen und kraftvollen Zügen den Entwurf vorträgt, behandelt dieser seine Platte zwar in peinlichster

und präzisester Ausführung aller Details, aber Short's Stil wirkt miniaturartig, fast kleinlich mitunter.

Unter den verschiedenen Arten des Kupferstichs bleibt in England nach wie vor die Mezzotintmanier die beliebteste. Eine Ausstellung seltener Blätter unternimmt regelmässig die nunmehr seit fünfundsiebzig Jahren in ihrer Branche die leitende Führerrolle einnehmende Firma P. & D. Colnaghi & Co. Im vergangenen Jahre waren es die Werke von Valentine Green, in diesem die Stiche von James und Thomas Watson. Die am meisten gesuchten Blätter des letzteren sind die sogenannten »Windsor-Schönheiten« nach Peter Lely, »The Strawberry Girl«, und die drei weiblichen, eine Büste Hymens bekränzenden Figuren nach Reynolds in der »National Gallery«. James Watson war ein Schüler von Mac Ardell, einem Vorkämpfer für die Mezzotintmanier, und obgleich er bei Lebzeiten schon als bedeutender Künstler gefeiert wurde, verschmähte er es nicht, mit seinem Teilhaber, dem Kupferstecher W. Dickinson, einen offenen Laden zu halten, in welchem Kupferstiche verkauft wurden. Künstler und Verkäufer waren zu jener Zeit nicht so streng geschieden wie heute.

Die Firma Colnaghi zahlte in der im April bei Christie abgehaltenen Auktion der Kupferstichsammlung des Grafen Karl Lamberg geradezu kolossale Preise für einzelne Blätter, so unter anderen für J. R. Smith's »Lady Catherine Pelham Clinton«, nach Reynolds, 11340 M. Allerdings handelte es sich hier um einen ersten Plattenzustand, im übrigen aber befand sich das Blatt in geknifftem Briefformat, da es so dem Besitzer aus Unkenntnis des Wertes durch die Post und zu einem Preis von einigen Schillingen zugesandt worden war. »Die Töchter von Sir Thomas Frankland«, nach J. Hoppner, von W. Ward gestochen, die erste Publikation, erwarb dieselbe Firma für 12390 M.

Den besten Beweis für die Beliebtheit des Mezzotintstiches in England liefert vielleicht die Thatsache, dass die Firma Thomas Agnew & Sons sich entschloss, durch J. B. Pratt das Staatsporträt König Eduards von Luke Fildes, in dieser Manier wiedergeben zu lassen. Die von dem gedachten Hause vorgeführte Aquarellausstellung verdient alles Lob, da nur erstklassige Werke von Turner, David Cox, P. de Wint, Copley Fielding, Tom Collier, Bonington, J. R. Cozens, A. E. Chalon, Henry Moore und anderen bedeutenden Meistern zur Ansicht gelangten. Unter den lebenden Künstlern sollen nicht unerwähnt bleiben: Mac Whirter, Thorne Wait, Swan, J. W. North, Mrs. Allingham und Miss Mary Gow.

Von beachtenswerten Katalogen und Druckwerken weise ich zunächst auf den vierten Band des prächtig illustrierten und von Emile Molinier verfassten Katalogs der »Wallace-Sammlung« hin, der in London bei Charles Davis und in Paris bei E. Lévy erschien.

Am 25. April wird in London ein neues Journal »The Collector's Circular« erscheinen, das ein Medium für die Interessen der Kunstsammler, für Käufer und Verkäufer sein will. Die Verlagsfirma Cassel & Co. veröffentlichte den zweiten, über die »National Portrait Gallery« handelnden Band, dessen Text Mr. Lionel Cust, der Direktor des Instituts und sein Assistent Mister Milner verfassten.

Aus dem Jahresbericht Sir E. Poynter's über die »National Gallery« und die »Tate Gallery« teile ich nachstehende bemerkenswerten Daten mit. Der Oberst John Morland schenkte ein von Romney's Hand gemaltes Porträt Morland's. Millai's Bildnis von Sullivan wurde an die Porträtgalerie abgegeben und Watts überwies sein Gemälde »Der Todeshof« endgültig der »Tate Gallery«. Dasselbe Kunstinstitut erhielt durch Schenkung des »Cosmopolitan Club« ein frühzeitiges Werk von Watts, betitelt »Eine Erzählung Boccaccio's«. Als eine Art Ironie des Schicksals kann es betrachtet werden, dass das alte Museum in Trafalgar-Square sich glücklich schätzte, von Mr. Pierpont Morgan den »Colonna Raffael« leihweise zur Ausstellung erhalten zu haben, während dies Bild früher jahrelang unbeachtet in einer dunklen Ecke des South Kensington-Museums ein unlöbliches Dasein fristen musste und kein auch nur nennenswertes Angebot für dasselbe erreicht werden konnte. — Die alte Galerie besuchten in den eintrittsfreien Tagen ungefähr eine halbe Million Personen, an 30 Sonntagen 37534, während das neue Institut einen Besuch von 200000, resp. an den Sonntagen von 35000 Personen aufzuweisen hatte. Durch Ankauf eines anstossenden Gebäudes ist nunmehr die »National Gallery« freigelegt und für die Erweiterung der »Portrait Gallery« wurde durch Erwerb eines angrenzenden Grundstückes Sorge getragen.

Dass für ein verhältnismässig modernes Buch nur seiner Illustration wegen ein Preis von 112000 M. auf einer Auktion gezahlt wurde, dürfte so leicht kaum wieder zu verzeichnen sein. Mr. Quaritch kaufte für die genannte Summe bei Sotheby »The Illustrations of the book of Job, invented and engraved by William Blake, 1825«, und 12 farbige Zeichnungen desselben Künstlers, zu Milton's »L'Allegro« und »Il Penseroso«, erzielten ca. 40000 M. William Blake (1757—1825) war zu gleicher Zeit Poet, Maler, Schriftsteller, sowie Kupferstecher und hatte Flaxman zu seinem Beschützer und John Linnell zum Freund. Die Biographie Blake's, die am meisten Wert besitzt, ist 1868 von dem Dichter Swineburne verfasst, der mit Burne-Jones und Morris das sogenannte zweite präraffaelitische Triumvirat bildete. *O. v. SCHLEINITZ.*

BÜCHERSCHAU

Hermann Barth, *Konstantinopel,* Nr. 11 der Berühmten Kunststätten, Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Konstantinopel zu schildern, wie es wurde und war, ist schwierig, gilt es doch hier eine wirklich in sich zusammenhängende örtliche Kunstentwickelung zu erfassen, über deren vereinzelte erhaltene Zeugen selbst die Spezialforschung erst zum Teil Licht verbreitet hat. Vielleicht ist es daher als ein Glück anzusehen, dass der Verfasser des Buches einen solchen auf sichere wissenschaftliche Voraussetzungen gegründeten Aufbau gar nicht unternommen hat. Dass es etwas zu sehr an einer

Hervorhebung der Hauptmomente der Entwickelung mangelt, kann man sich freilich nicht verhehlen. Geschichte und Kunstgeschichte sind überhaupt nicht in durchgängige Beziehung gebracht, die erstere wird vielmehr zuerst auf zwölf Seiten mit der Schnelligkeit des Orientexpresszuges durchgejagt. Dann nimmt das Ganze mehr die Form der Reisebeschreibung an, wenn auch so, dass der Besucher in einer gewissen chronologischen und systematischen Ordnung an die Denkmäler herantritt. Dabei tauchen vor ihm die Erinnerungen aus Geschichte und Lokalmythe auf. Nachrichten der byzantinischen Historiker und europäischen Reisenden seit dem 16. Jahrhundert (Gyllius) werden herangezogen. Der Verfasser legt eine staunenswerte Belesenheit in Quellenmaterial an den Tag, und seine überaus lebendige Phantasie ruft überall die Bilder der Vergangenheit wach, und mit Vorliebe solche von anekdotischem Charakter, schnell hingeworfen in einer abgerissenen und mitunter überschwenglichen Diktion. Die flottesten Wendungen und Ausdrücke der modernsten Gesprächsrede wechseln mit fremdsprachlichen (z. B. die »Religiösen« für die Geistlichen) und selbstgeschaffenen, poetisch gefärbten oder hochtönenden klassischen Worten. Vielleicht die Hälfte der Sätze hat kein Prädikat. Auf eine Auslese geradezu erheiternder Redeblüten verzichte ich, um keine Vorurteile gegen das Buch zu erwecken. »Flutenströmende Wolkenbeutel« und »Dolchstoss ins Auge«, mögen als Proben genügen. Der Verfasser ist offenbar Prediger und ein gesprächiger Herr, dessen Geplauder man gern zuhört. Gedruckt wirkt es aber doch etwas kraus. Wenn er seinen Stil etwas mehr gezügelt und ausgefeilt hätte, könnte man an der Frische desselben seine Freude haben, wie das in besser geschriebenen Teilen des Buches der Fall ist. Im besten Falle nimmt man solche Dinge als Curiosa mit, — freilich auf Kosten des Verfassers. Denn man kann schwer ernst bleiben, wenn nicht nur die Agia Sophia immer wieder als »Sophie« apostrophiert wird, sondern fast jedes einen tieferen Eindruck ausübende Denkmal, ja wenn selbst ein Verde-antico-Sarkophag vor der Pantokrator-Kirche befragt wird: »alter Grünstein, Du schlossest vielleicht in Deiner Höhlung die Gebeine Manuels u. s. w.« In der Eile schlüpft dann wohl auch in Namen und in den zahlreichen meist unübersetzten Citaten aus jeder Sprache mancher Lapsus durch, wie »Symplejaden« (statt -»gaden«) oder ἐκ βάφρων (statt βάθρων). Trotz dieser kleinen Nachlässigkeiten, die nicht ungerügt bleiben konnten, haben wir es jedoch mit einem hübschen und sehr inhaltreichen Buche zu thun. Man wird die althergebrachten allgemeinen Urteile über die Verrottung, Erstarrung, Heuchelei u. s. w. der Byzantiner und die Neigung, romantisch zu färben, auch noch schadlos hinnehmen, man wird die Schwäche der technischen und stilistischen Durchdringung der Denkmäler, wie die Sachen liegen, nachsehen können. Was dem Verfasser darin abgeht, ersetzt er zum Teil durch ein offenes natürliches Verständnis und durch eine sehr lebendige und im allgemeinen sichere ästhetische Empfindung, so dass seine Schilderung z. B. der Agia Sophia mit Genuss zu lesen ist. Und er ist in dem Gewirr der Stadtteile und Vororte Konstantinopels in seltener Weise zu Hause. Auch alle die kleineren Kirchen (jetzt Moscheen) scheint er zu kennen. Nur darf man von ihm nicht erwarten, dass er über ihre ursprüngliche Benennung und Gestalt oder gar ihre architekturgeschichtliche Stellung sichere Auskunft zu geben weiss. Sie stehen ihm und dem Leser immer in dem Bilde der Gegenwart vor Augen, gesehen mit dem Blicke des Laien. Dass dabei auch im einzelnen mancher Irrtum und manche gewagte Erklärung unterläuft, kann nicht ausbleiben. Falsch ist z. B., um nur das Auffälligste zu vermerken und von Zweifelhaftem abzusehen, wenn in der A. Sophia das kaiserliche Euktirion (statt im Südschiff) da vorausgesetzt wird, wo sich heute die Sultansloge befindet, dass in der Apsis Christus mit ausgebreiteten Armen dargestellt sei (es ist vielmehr die thronende Gottesmutter mit dem Kinde), dass Theodosius den Obelisken nach Konstantinopel gebracht habe (vielmehr Julian), sowie die Deutung zweier Reliefs (wohl der Nord- und Ostseite) auf Truppenlöhnung und Gerichtssitzung (statt Huldigung der Barbaren und Aufrichtung des Obelisken). Auf die Beschreibung der byzantinischen folgt diejenige der türkischen Bauten, was den Verfasser zu einem Abstecher nach Brussa veranlasst, wo er die ältere türkische Kunst aufsucht. Eine tiefere Kenntnis des architektonischen Systems wird man auch hier vergeblich suchen, es bleibt dieselbe lebhaft ausmalende, aber einer klaren Zeichnung entbehrende Schilderung. Die Stalaktiten und Minarés versucht der Verfasser gar aus der Nachahmung von Naturformen (Bienenzellen und Schneckentürmchen) herzuleiten. In schnellem Wechsel der Bilder durcheilen wir dann wieder am Bosporus selbst die Jahrhunderte der türkischen Herrschaft. Mit der Schilderung des modernen Konstantinopel mit seinen Sultanschlössern und Moscheen im Stil der sogenannten türkischen Renaissance, deren sinnloses Formengemisch etwas zu viel Gnade findet, seinen Bildungsanstalten (Museum), seinem Bazar, Bädern und Friedhöfen mit poetischen Grabschriften u. s. w. führt der Verfasser die Darstellung zu Ende. Es ist auf den zweihundert Seiten in der That das Bild der Stadt, wie sie leibt und lebt, wie Vergangenheit und Gegenwart sich in ihr vermischen. Alles ist darin, wenn es auch nur einen Augenblick auftaucht wie im Kaleidoskop. Die reichliche Illustration unterstützt die Wirkung, nur wäre da manches Cliché etwas grösser zu wünschen, um die Details der vortrefflichen Aufnahmen schärfer hervortreten zu lassen. *O. W.*

Die Kirchenthür des hl. Ambrosius in Mailand, ein Denkmal frühchristlicher Skulptur von *Adolf Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln, Heitz in Strassburg, 1902 (3 M.).

Dass die durch die Wegweisung des Kaisers Theodosius seitens des hl. Ambrosius so berühmt gewordene Thür an St. Ambrogio in Mailand sich erhalten habe, melden verschiedentliche Überlieferungen. Es fehlte aber für sie die Bestätigung, bis diese sich durch Goldschmidt's jüngste, überaus glückliche Entdeckung ergab. Den Weg zu ihr zeigten zwei im Kirchenarchiv aufbewahrte, ihrer Verletzungen wegen ausrangierte Holzreliefs spätrömischer Stilisierung, die 1750 ersetzt wurden bei der Restauration der Hauptthür, die später durch Drahtvergitterungen u. s. w. fast unkenntlich geworden, keine Beachtung mehr fand. Jetzt hat der Verfasser sie einer sorgfältigen ikonographischen, historischen, stilistischen Prüfung unterzogen und durch scharfsinnige Kombinationen festgestellt, dass die Scenen dem Leben David's entnommen sind und dessen verschiedene Siege (über die Bestien, Saul's bösen Geist und Goliath) darstellen, dass die figuralen wie die ornamentalen Formen auf die altchristliche Zeit hinweisen und diese (in Verbindung mit der Apologie David's durch den hl. Ambrosius) kurz vor der Einweihung der Kirche (386) anzusetzen ist. — Die sechs scharfen Lichtdrucke erleichtern die Begleitung des Verfassers auf dem schwierigen Wege der Untersuchung, deren Ergebnis als zweifellos bezeichnet werden darf, so dass diese historisch merkwürdige Thür, welche die Thür von St. Sabina zu Rom an Alter noch übertrifft, zugleich eine archäologische Merkwürdigkeit ersten Ranges ist. *Sch.*

NEKROLOGE

Der bekannte Kunstschriftsteller und Maler **Friedrich Pecht,** der Herausgeber der »Kunst für Alle«, ist am 24. April in München im Alter von $88^{1}/_{2}$ Jahren gestorben. Sein Lebensbild wird hier von einem persönlich Nahestehenden noch gezeichnet werden.

PERSONALIEN

Professor Albert Hertel, der Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Akademie feierte am Sonntag seinen 60. Geburtstag. Der Künstler ist weiteren Kreisen durch das grosse Panorama von Holstein seiner Zeit in der Hygieneausstellung in Berlin und durch die beiden grossen Landschaften in der Nationalgalerie bekannt geworden.

INSTITUTE

In **Florenz** fand am 8. April die diesjährige Vorstandssitzung des Vereins zur Erhaltung des *Kunsthistorischen Institutes* statt, das vor einigen Jahren behufs Förderung der kunstgeschichtlichen Forschung an diesem Centralpunkte der Renaissance begründet wurde und seit vorigem Jahre auch die Unterstützung des deutschen Reiches gefunden hat. Teilgenommen haben die Herren: Freiherr von Stumm, der als Vorsitzender die Sitzung leitete, der Direktor des Institutes Prof. Brockhaus, Graf Lanckoronski und Prinz Franz von Liechtenstein aus Wien, F. von Marcuard in Florenz, Geheimrat von Seidlitz aus Dresden, Geheimrat Thode aus Heidelberg und der bayrische Gesandte in Wien Freiherr von Tucher. Die Versammlung konnte zum erstenmal in den neuen Räumen Viale Principessa Margherita 19 tagen, wo ein Arbeitssaal die Bibliothek und Tausende von Photographien aufgenommen hat. Sehr erfreulich war das Anwachsen dieser Sammlungen, überhaupt der allgemeine Fortschritt des jungen Institutes zu erkennen. Es wurde unter anderem der Beschluss gefasst, eine Reihe von Publikationen ins Leben zu rufen, die auch das Interesse für das Institut in immer weitere Kreise tragen werden.

Die französische Kunstakademie in Rom feierte in Gegenwart des Unterrichtsministers Chaumié das Jubiläum ihres vor hundert Jahren erfolgten Umzuges in die Villa Medici. — Wer ein besonderes Interesse an der französischen Akademie in Rom nimmt, die bekanntlich unter Louis XIV. von Colbert begründet wurde, findet ihre Geschichte in dem eben erschienenen Werke des Grafen Franchi-Verney della Valetta »L'Académie de France à Rome« erzählt.

ARCHÄOLOGISCHES

Das Nationalmuseum in Neapel hat kürzlich wertvolle, antike Wandgemälde erhalten. Dieselben stammen aus der Villa P. Fannius Synistor in Boscoreale, die vor zwei Jahren durch den italienischen Kammerabgeordneten de Prisco ausgegraben wurden. Das Landhaus des reichen Römers lag am Südostabhange des Vesuvs zwischen dem Krater und Pompeji, doch nahe dieser Stadt. Die Mauern enthielten einen wundervoll erhaltenen Schatz an Wandgemälden mit mythologischen Scenen und zahlreichen Genrescenen und Architekturbildern. Die letzteren sind von einer ganz besonderen Schönheit und überraschen sowohl durch die leuchtende und frische Farbe, wie durch die weit in die Höhe aufragenden, mit vielen Erkern und Türmen geschmückten Bauten. Nun hat man den Wänden fast allen Schmuck geraubt, indem ein Teil an das Neapler Museum abgegeben wurde, der grössere aber nach Paris wanderte, um dort einen Käufer zu finden.

Professor Furtwängler hat bei seinen Ausgrabungen in der Stadt des alten Orchomenos (Böotien) zahlreiche Gräber aus mykenischer Zeit und aus noch früheren Perioden, dem Anschein nach aus der Minyerzeit, entdekt. In den letztgenannten Gräbern kamen eine Menge Vasen zum Vorschein, auf denen Buchstaben, ähnlich denen von dem englischen Archäologen Evans in Konossos entdeckten, eingeritzt sind.

Die Wiederherstellung **des Löwen von Chäronea** ist gegenwärtig in Angriff genommen. Die kolossale Löwenstatue auf dem Schlachtfelde von Chäronea, ein Marmordenkmal, das die Thebaner den heldenmütigen Streitern der »heiligen Schar« gesetzt hatten, hat länger als zwei Jahrtausende standgehalten, bis es vor etwa 200 Jahren von seinem Postament herabstürzte und in Stücke zerbrach. Die Löwenfigur bestand ursprünglich aus drei Teilen, die durch eiserne Klammern miteinander verbunden waren, nunmehr werden die sechs Hauptbruchstücke in ähnlicher Weise wieder zusammengefügt. Kopf, Mähne und Vorderfüsse sind gut erhalten und nur wenige Stücke brauchen ergänzt zu werden. Die Höhe der ganzen Figur beträgt vier Meter, die Basis drei Meter.

Die letztjährigen **Ausgrabungen des französischen Institutes in Tinos** haben beachtenswerte Ergebnisse gebracht. Es wurden, 60 Meter von der Küste, bei dem Orte Kionia die Überreste des im Altertum berühmten Tempels des Poseidon freigelegt. Dieser war im dorischen Stil erbaut und hatte eine Länge von 21 Meter und eine Breite von 16 Meter. Da das Material des Tempels zur Erbauung späterer Wohnungen verwendet ist, fanden sich an Ort und Stelle nur drei Säulentrommeln, ein dorisches Kapitäl und Teile des Epistyls. Ausserdem kamen an der Süd- und Ostseite die Stufen, die zum Tempel führten, und Reste des Fussbodenbelags zum Vorschein.

Am 15. Mai findet die **Einweihung des neuerrichteten Museums in Delphi** durch den Leiter der französischen archäologischen Schule, Herrn Hommolle statt. Zu der Feier sind verschiedene Gelehrte des Auslandes, sowie der französische Kultusminister und die höchsten griechischen Staatsbehörden eingeladen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Über die schon erwähnte Ausstellung der **Sedelmeyer'schen Sammlung englischer Bilder des 18. Jahrhunderts** bei Schulte in Berlin wären hier noch einige Worte zu sagen. Der grosse Eindruck auf die Berliner beruht im wesentlichen auf der Seltenheit solcher Gäste auf dem deutschen Kunstmarkte; deshalb fehlt auch den meisten von uns der Massstab für die Qualität. Aber man fühlt vor einigen Stücken unmittelbar: das *muss* ersten Ranges sein. Zunächst vor dem Prachtstück, dem Richter Dunning mit seiner Schwester, lebensgross von Reynolds gemalt. Wie hier Würde und Anmut in herrlichstem Vereine gepaart sind, das zu geniessen, lohnt schon eine kleine Reise nach Berlin. Das Bild ist mit 150000 M. angesetzt. Aber nach dem Marktwerte tritt dies Stück noch wesentlich hinter der Lady Milner von Romney zurück, einem ganzfigurigen, in offener Landschaft sitzenden Frauenbildnisse, von jener Ruhe und Sicherheit des Charakters, die wir an so vielen englischen Damenporträts der Zeit bestaunen. Das Bild kostet 250000 M. Dabei sei gleich bemerkt, dass derartige ganzfigurige Frauenbildnisse die Favorits des englischen Kunstmarktes sind. Insonderheit sind solche Bilder von Gainsborough das teuerste, was es nahezu überhaupt an Bildern giebt; mehr als eine halbe Million ist schon für diese Objekte bezahlt worden. Übrigens: wie man kürzlich in der Zeitschrift »Les Arts« sehen konnte, ist Baron Gustav Rothschild in Paris so

glücklich, vier derartiger Gainsboroughs, einer immer schöner als der andere, in seinem Speisezimmer hängen zu haben. Für Halbfiguren fällt der Preis stark, und gar für halbfigurige Männer haben die Habitués der grossen Auktionen wenig Faible. Denn sonst wäre es nicht zu begreifen, wie für das überaus herrliche Bildnis des Astronomen Cruikshank von Raeburn bei Schulte nur 15000 M. gefordert werden. Das Bild ist in einigen Partien des Gesichtes, zumal Nase und Augen, in einer flockigen Art gemalt, die erstaunlich an Leibl erinnert. Weniger behagt uns das grosse Kinderbild der Admiralstochter von Hoppner; es sieht geleckt und im Fleische peinlich rot aus. Dagegen ist wieder die Kollektion von dreizehn Constables eine wahre Augenweide. Merkwürdig zu erwähnen ist dabei, dass diese prachtvollen, skizzenhaft behandelten Veduten auf dem englischen Kunstmarkte sehr viel weniger bewertet werden, als die ganz ausgeführten Bilder des Meisters — mit Unrecht; denn es kann nichts erquickenderes geben, als diese saftige Frische, die z. B. aus einem kleinen quadratischen Bildchen (Nr. 16) mit grünen Bäumen im Vordergrunde, herausweht. Frappiert ist man auch von dem grossen »Flussthal« (Nr. 4), weil die Baumgruppe links, der hingestrichene Horizont, die Bauersfrau mit dem roten Rock im Mittelgrunde, ganz und gar mit Corot'scher Mache übereinstimmen. — Alles in allem eine Darbietung, von der man mit Freude berichtet hat.

In der **grossen Berliner Kunstausstellung** hat die Jury entschieden und die Thätigkeit der Hängekommission übernommen. Es werden diesmal auch Werke von Amerikanern, solchen, die in Paris leben, und auch in Amerika thätigen, ausgestellt. Eine weitere Attraktion wird ein grosses Gemälde des Puvis de Chavannes und eine Reihe von Werken französischer Impressionisten von Claude Monet und Camille Pissarro bilden. In der östlichen Kuppelhalle sind Architektur und Innenkunst vereinigt. Die westliche Halle ist den Illustratorenverbänden eingeräumt. Die Düsseldorfer haben wieder die beiden letzten Mittelsäle vor der grossen Skulpturenhalle deren umfangreichstes Werk der in Bronze ausgeführte Sintflutbrunnen für Bromberg von Lepcke ist.

Die **grosse Ausstellung in Lissabon** wurde am 15. April durch den König eröffnet, der selbst zwei schöne Landschaften ausstellte.

Eine **Fächer- und Uhrenausstellung** fand in Wien im grossen Sitzungsaale des ungarischen Ministeriums vom 17. bis 25. dieses Monats statt und bildete für ein zahlreiches Publikum von Liebhabern eine interessante Anziehung. Unter den Ausstellern befanden sich die Erzherzogin Maria Josefa, Maria Theresia, Maria Valerie, Isabella, Marie Rainer, die Grossherzogin von Toskana und die Herzogin von Cumberland, sowie der Erzherzog Leopold Salvator. Die grösste der ausgestellten Sammlungen von Fächern aller Epochen war diejenige der spanischen Botschafterin Madame de Villa-Urrutia. Unter den im ganzen etwa 500 Fächern befand sich kaum ein Dutzend mit Künstler-Signaturen. Unter den ausgestellten Uhren war die herrlichste die im Besitze der Grossherzogin von Toskana. Das Gehäuse, von der Grösse eines Apfels, emailliert und ganz mit Malerei bedeckt, welche zwei Szenen aus dem neuen Testament darstellen. Die beiden grössten Uhrensammlungen, deren eine 200 Stück umfasst, waren von Herrn Bernh. Rosenfeld und von Herrn K. Förster ausgestellt.

Erwerbungen der Dresdner Gemäldegalerie. Im Jahre 1892 wurde an Gemälden erworben: Böcklin's »Krieg«, das Miniaturbildnis des Kunstforschers Darnstedt von Chr. Gottl. Dolst, eine italienische Landschaft von L. Richter, eine salzburgische Landschaft von J. v. Ollivier, dazu als Geschenk des Herrn Kommerzienrat Lingner, Böcklins »Sommertag« und als Vermächtnis das Porträt der Frau Sanitätsrat Dr. Agnes Langerhanns, das Professor P. Kiessling gemalt hat. — Besucht wurde die Galerie von 291810 Personen, davon 29361 zahlenden. Um Raum zu schaffen und auch kleineren Städten des Landes den Anblick von Kunstwerken zu gewähren, wurden 121 Gemälde, 99 ältere und 22 neuere Meister, leihweise an die Städte Chemnitz, Frankenberg, Freiberg, Grimma, Ölsnitz, Plauen und Wehlen abgegeben.

Die von der **Denkmälerkommission der Provinz Sachsen,** Thüringens und Anhalts in Erfurt veranstaltete und am 27. September stattfindende kunsthistorische Ausstellung, über die wir schon neulich berichteten, scheint günstige Aufnahme zu finden. Der preussische Staat sowohl, als auch die thüringischen Staaten haben ihre Mitwirkung zugesagt und namhafte Mittel bewilligt. Die Ausstellung wird sich auf thüringische, sächsische und fränkische Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissance erstrecken und vor allem auch die kirchlichen Kunstwerke, an denen gerade die Provinz Sachsen so reich ist, zur Darstellung bringen. Die Kunstwerke werden im Kreuzgang und den angrenzenden Räumen des altberühmten Erfurter Domes eine stimmungsvolle Umrahmung finden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Ein kostbarer Silberfund vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts ist in Frankfurt a. M. in einer Truhe des Städtischen Allgemeinen Almosenkastens gemacht und dem städtischen historischen Museum zugeführt worden. Die Gegenstände haben seit ungefähr 150 Jahren in einer alten als wertlos erachteten eisernen Kiste geruht, die erst jetzt bei Aufräumungsarbeiten aufgebrochen wurde. Die meisten der Silbergeräte tragen das Frankfurter Beschauzeichen und die daneben sich befindenden Meisterzeichen ermöglichen es auch durchweg die Verfertiger festzustellen, so dass der Fund ein sehr schätzbares Material zur Geschichte der Frankfurter Goldschmiedekunst bietet. Zu dem Funde gehören zwölf schwere, silberne Becher, von denen zwei üppiges Barockrankenwerk in getriebener Arbeit zeigen. Die übrigen haben graviertes Ranken- und Gitterwerk, in welches an drei Seiten Medaillons oder Schilder mit gravierten biblischen Darstellungen eingeschlossen sind. Unter den Meistern, die sie ausgeführt haben, begegnen die Namen: Samuel Birckenholtz, J. J. Heyne, J. P. Hunderstundt, Joh. Matthias Sandrart und David Thisson. Ausser den Bechern findet sich sodann ein Essbesteck, angefertigt von Johann David Griebel, in goldgepresstem Lederfutteral, ferner zwölf silberne Löffel, angefertigt von Joh. Josua Lemme, Jak. und Jost Leschhorn, Joh. Nuss, J. Phil. Rauch. Unter den übrigen Gegenständen befinden sich Silberschnallen mit Steinen und ohne solche, eine Schere mit Silbergriff, Anhängetaschen, zwölf goldene Ringe und eine in Bronze gegossene Agraffe in leichter Renaissanceumrahmung, die in dem eisernen Medaillon die Darstellung des Abendmahles Christi trägt. Ferner fanden sich noch 35 Münzen und Medaillen.

WETTBEWERBE

Die Stadt Venedig eröffnet wieder, wie schon vor zwei Jahren, zur Erlangung von besten kritischen Studien über die in der V. Internationalen Kunstausstellung ausgestellten Werke einen öffentlichen Wettbewerb. Es sind drei Preise zu 1500, 1000 und 500 Lire festgesetzt. — Gewiss hat der Gedanke etwas Bestechendes, auf diese Weise die häufig flüchtige und nervöse Ausstellungskunstkritik

zur Gründlichkeit und zu den Tugenden des Masshaltens und der wohlwollenden Betrachtung anzuhalten, auch mag dieser Wettbewerb im Interesse einer praktischen Reklame liegen, aber nach unseren nordischen Begriffen enthält er eine Captatio benevolentiae, wie sie keine deutsche Ausstellungsleitung in Anspruch nehmen würde.

VOM KUNSTMARKT

Paris. Die wichtigste Versteigerung dieses Frühjahres bildet die Auktion der Sammlung der Mme. *C. Lelong*, die ihre Hinterlassenschaft der »Société des artistes Musiciens« testamentarisch vermacht hat. Die Sammlung der Mme. C. Lelong ist reich an erlesenen Kunstwerken des 17. und 18. Jahrhunderts. Der drei Bände starke Katalog führt über 1400 Gegenstände auf, die in drei Gruppen vom 27. April bis 1. Mai, vom 11. Mai zum 15. und vom 25. bis 29. Mai in der Galerie Georges Petit versteigert werden sollen. Für die Freunde der französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts bildet diese Versteigerung ein Ereignis. Seit langem sind nicht soviel gute Möbel, Bronzen, Bilder, Skulpturen, Tapisserien aus der Zeit von Ludwig XIV. bis zu Ludwig XVI. auf einem Male zum Verkauf gelangt. Sehr bemerkenswert sind auch die dekorativen Malereien des Huch, van Spaerdonck, Andran, Lemoine und andere, dann die Sèvresporzellane, das Meissner Porzellan, die Kupferdrucke und vor allem die Täfelung im Stil der Régence. Auf die Ergebnisse dieser Auktion werden wir zurückkommen.

Die Versteigerung der Sammlung Itzinger in Lepke's Kunstauktionshause brachte in der Abteilung der Antiquitäten 52672 M. und in der Gemäldeabteilung 44375 M., insgesamt 97047 M. Unter den Antiquitäten wurde mit dem höchsten Preise — 9600 M. — eine französische Rokokotabatière aus Gold und Perlmutter bezahlt. Die Kartelluhr mit zwei Appliken brachte 5400 M., die französische Kommode von Carel 5000 M., die Renaissance-Bronzestatuette »Flöte spielender Satyr« 3380 M., drei Meissner Schüsseln mit dem Wappen der Sulkowski zusammen 900 M., die Meissner Porträtbüste des Kaisers Matthias 810 M. Unter den Gemälden erzielten die beiden Porträts von Biset den höchsten Preis, 6910 M., ferner der »Schlosshof« von Isabey 5310 M., das Sittenbild von Dirk Hals 5020 M. (für die Sammlung A. Thieme in Leipzig), »Verona« von Ad. von Menzel 3150 M., »das Geschenk« und »die Erwartung« von demselben zusammen 3150 M., dagegen ein kleines Aquarell von ihm nur 360 M., das Stillleben von Pereda 3080 M., die »Schnapphähne« von W. Dietz 3200 M., das Mädchenporträt von Knaus 2920 M., der »Kavalier« von Isabey 1020 M., eine Landschaft von Diaz 905 M.

VERMISCHTES

Künstlerische Erziehung des Volkes in Paris. Das Berliner Journal »Die Zeit« bringt interessante Einzelheiten über die Gründung des »Art pour tous«, des ersten Pariser Vereins für künstlerische Erziehung des Volkes. Massieux, ein eifriger Museenbesucher, regte auch seine Kameraden zu solchen Besuchen an. Bald jedoch fühlten sie, dass sie ohne helfendes Wort nicht auskommen konnten und Massieux, der auf Abhilfe sann, wandte sich an den Redakteur eines Volksblattes. Er fand das liebenswürdigste Entgegenkommen und der Verein, dessen Notwendigkeit längst eingesehen worden war, erstand und erstarkte binnen kurzer Zeit. Neben dem Leiter, Louis Lumet, der sich ganz besonders die ästhetische Erziehung des Volkes zur Aufgabe gemacht hat, wirken dafür, zusammen mit ehrsamen Handwerkern, vorwiegend diejenigen unter den Künstlern und Kunstschriftstellern, die von der Kunst ein Streben nach tiefem Erfassen des seelischen Lebens begehren, allen voran der Maler Eugène Carrière. Namhafte Gelehrte, Schriftsteller und Künstler stellen sich zu Vorträgen zur Verfügung. Unter den Vortragenden finden wir den ausgezeichneten Plakettenkünstler Alexandre Charpentier, den berühmten Schöpfer von Kunstgläsern Emile Gallé (Nancy) und Jules Chéret, den Meister des flotten Pariser Plakats. Die praktische Thätigkeit des Vereins besteht in Führungen durch die grossartigen Museen von Paris, durch die Staatsfabriken (Les Gobelins et Sèvres), verbunden mit erläuternden Vorträgen. Die Künstler selbst zeigten durch die Erlaubnis von Besuchen in ihren Ateliers das dankenswerteste Entgegenkommen. Die allzu grosse und verwirrende Vielseitigkeit des Gebotenen soll durch Vortragszyklen in den Volksuniversitäten eine planmässige Ergänzung finden, da diese bestimmte Themata erschöpfend behandeln werden. So veranstaltete der »Art pour tous« im vergangenen Jahre bereits eine Folge von 50 Vorträgen über litterarische Themen und beginnt nun auch künstlerische ins Auge zu fassen. Praktisch sucht er ferner zu wirken durch Einrichtung von Läden zum Vertrieb guter Volkskunst und durch Kooperativunternehmen zur Verbreitung billiger Meisterwerke im Volke. In richtiger Erkenntnis des grossen erzieherischen Einflusses der Kunst, durch ihr stilles Wirken auf Auge und Seele, ist der Verein immer eifriger auf Ausschmückung der zahlreich gegründeten Erholungsräume für die Arbeiter der Vorstädte bedacht. Da grüssen von den Wänden der bescheidenen Räume herab Stiche nach Rembrandt, Lithographien nach Millet und Puvis de Chavannes. Der »Art pour tous« besitzt keine festen Statuten. Er will sich den zwanglosen Charakter einer Vereinigung zu »brüderlicher Erziehung« wahren. Er ruft den Beistand aller auf und wer ihm beitritt, hat einen kleinen, seinem Ermessen entsprechenden freiwilligen Beitrag zu entrichten.

Sächsische Künstler in München. Zwischen den Münchner Sachsen und der Kommission für die Sächsische Kunstausstellung 1903 ist ein Streit ausgebrochen, der dazu geführt hat, dass die Münchner Sachsen in Dresden nicht ausstellen werden. Die Münchner verlangten eigene Räume und eigene Jury, die Dresdner glaubten angesichts des beschränkten Raumes das nicht bewilligen zu können, infolgedessen fassten die Münchner den obigen Beschluss, von dem sich nur vier Münchner Sachsen ausschlossen. Ebenso sind übrigens die Verhandlungen mit der Dresdner Künstlergruppe die Elbier verlaufen, die ebenfalls nicht bei der Sächsischen Kunstausstellung vertreten sein wird. Es ist interessant, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, wie viele Kräfte Sachsen zu der Münchner Künstlerschaft stellt. Die Vereinigung hat sich eigens für die diesjährige Dresdner Ausstellung gebildet und besteht aus folgenden 43 Künstlern, von denen ein ganzer Teil zur Scholle, zu den Mitarbeitern der Fliegenden Blätter, der Jugend und des Simplicissimus gehört: Karl Oskar Arends, Paul Bach, Alfred Bachmann, Fritz Berger, O. Bromberger, J. Brockhoff, Paul Ehrenberg, R. M. Eichler, Walter Georgi, Max E. Giese, O. Gottfried, O. Gräf, Karl Hennig, K. G. Herrmann, Hans G. Jentzsch, Walter Illner, J. P. Junghans, Johanna Kirsch, R. Köselitz, H. Kreyssig, O. Kresse, R. Linderum, A. Marcks, Fritz Martin, F. Melly, Johannes Meltzer, Karl Hermann Müller, Georg Papperitz, Bruno Paul, Richard Pietzsch, Otto Piltz, Fritz Prölss, Emil Rau, Emil Reinicke, Kurt Rüger, Paul Rohr, Schlittgen, C. Strathmann, Otto Strützel, Schramm-Zittau, A. Schröder, Fritz Wimmer, Otto Wolf. Gegenüber dieser langen Liste von Künstlern, die wir also werden entbehren müssen, ist es einigermassen tröstlich, dass der Sachse — Fritz v. Uhde vertreten sein wird!

Hugo Helbing, München

Liebigstrasse 21, Wagmüllerstrasse 15

Permanente Ausstellung

von Antiquitäten, Kunstgegenständen, Ölgemälden alter und moderner Meister, Kupferstichen.

Übernahme ganzer Sammlungen wie einzelner guter Stücke behufs Auktion und freihändigen Verkaufs

Prospekt wegen Katalogabonnement kostenfrei

Katalog LXVIII

enthaltend reiche Werke und seltenste Blätter von

Heinrich Aldegrever	Martin Schongauer	Wenzel Hollar
Hans Sebald Beham	Meister E. S. 1466	Lucas van Leyden
Georg Pencz	Meister der Bandrollen	Nicolas Berghem
Albrecht Dürer	Meister von Zwolle	Adrian van Ostade
Israel van Meckenem	Die Hopfer	Rembrandt van Rijn

und vielen anderen

Versteigerung

Montag, den 4. Mai und folgende Tage

durch **Amsler & Ruthardt, Berlin W. 64,** Behrenstr. 29a woselbst auch **illustrierte Kataloge** zum Preise von 50 Pf.



H. G. Gutekunst's

Kunst-Auktionen Nr. 57 und 58.

Eine Sammlung von

I. Handzeichnungen

aller Schulen des 15.—19. Jahrhunderts aus adeligem Besitz.

Averkamp, Buffalmaco, Chodowiecki, Cuyp, Holbein, Lippe Ostade, Rembrand, Lionardo, Watteau, Wohlgemuth, Cornelius, Feuerbach, Overbeck, Ludwig Richter, Schwind, Troyon etc. etc.

II. Kupferstiche, Radierungen u. Holzschnitte. 15.—18. Jahrh.

Doubletten der Kunsthalle in Bremen und des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinetts etc.

Versteigerung zu Stuttgart vom 25.—29. Mai.

III. Katalog der Auktion I (29 Abb.) M. 3.— der Auktion II M. 1.—. Ganz. Ausg. gratis gegen Portoersatz von 20 Pfg.

H. G. Gutekunst,
Kunsthandlung, **Stuttgart.**

Gemälde-Galerie Dr. H. F. A. Antoine-Feill zu Hamburg.

I. Gemälde alter Meister

des XV.—XVIII. Jahrh., dabei: **D. van Bergen, H. Bol, B. d. Bruyn d. Aelt.** (Triptychon), **B. Denner, A. v. Everdingen, A. Graff, M. d'Hondecoeter, B. Licinio da Pordenone, W. v. Mieris, P. P. Rubens, J. Volson, R. van der Weyden** u. s. w. 34 Nummern.

II. Gemälde neuerer, erster Meister

der deutschen, französischen, italienischen und belgischen Schulen in hervorragenden, meist bekannten und berühmten Werken, dabei: **Fr. Andreotti, A. Braith, B. Desgoffe, E. Fichel, A. M. Guillemin, E. Hédouin, R. Jordan, K. Jutz, J. Kleinmichel, B. C. Koekkoek, H. Leys, L. Passini, Th. Rousseau, K. Schlösser, A. Schreyer, Fr. Simm, J. D. Stevens, E. Verboekhoven** u. a. 27 Nummern.

Versteigerung zu Köln den 11. Mai 1903

auf Anstehen der Testaments-Vollstrecker Herren Rechtsanwälte **Dr. O. Wachsmuth** und **Dr. Kleinschmidt.**

Illustrierte Kataloge sind ad I u. II zu je 3 Mark zu beziehen.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln.

Kupferstichauktion

im Hôtel Drouot, Paris

Freitag, den 15. Mai 1903.

Versteigerung eines reichhaltigen und interessanten

Rembrandtwerks

enthaltend 160 Radierungen und eine Handzeichnung. Aus dem Nachlasse des Schweizer Sammlers Herrn von Tscharner.

Illustrierte Kataloge versendet gratis und franko der Experte Loys Delteil, Paris, 22 Rue des bons enfants, der auch zur näheren Auskunft bereit ist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 25. 8. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER SALON DER SOCIÉTÉ NATIONALE

Eine Kunstausstellung, die so wenig Neues bietet wie der gegenwärtige Salon der Société nationale, hat wenigstens das Gute, dass man sich bei der Berichterstattung kurz fassen darf. Von der alten Garde ist eigentlich nichts da, was gegen die bisher bekannten Leistungen der Künstler hervorragte und gewissermassen als ein Markstein in dem Entwickelungsgange eines Malers bezeichnet werden könnte. In der Bildhauerei steht es genau ebenso, oder vielleicht noch schlimmer. Die Skulptur ist ja in der Société nationale trotz Rodin und Bartholomé lange nicht so bedeutend wie in der älteren Gesellschaft. Erstens hatte der Salon des Marsfeldes bei seiner Gründung in dem Kunstpalaste am Champ du Mars nur sehr wenig Gartenraum, der sich zur Aufstellung von Skulpturen eignete, und zweitens sind die Bildhauer noch mehr als die Maler auf öffentliche Aufträge angewiesen, die wenigstens zu Anfang der älteren Gesellschaft reichlicher zugingen als der jüngeren Nebenbuhlerin. Öffentliche Monumente werden eigentlich nur bei Mitgliedern der älteren Gesellschaft bestellt, und da ist es natürlich, dass die auf solche Aufträge fahndenden Bildhauer bei der alten, früher im Industriepalast der Champs Elysées, jetzt im Grossen Palais an der Avenue Nicolas ausstellenden Gesellschaft geblieben sind. Streng genommen ist das ja kein Nachteil für die Société nationale, denn diese Denkmäler sind nur selten interessant, und eine kleine, spannenlange Statuette von Carabin ist mir lieber als ein Bronzeberg von Bartholdi. Die Kleinkunst hat sich denn auch in der Société nationale ganz besonders gut eingebürgert, und auch in diesem Jahre sind die guten Büsten und Statuetten hier sehr zahlreich. Der soeben genannte Carabin hat ein ausserordentlich hübsches Holzfigürchen ausgestellt, sicherlich eine der schönsten, lebensvollsten und anmutigsten Arbeiten dieses bedeutenden Kleinplastikers. Dejeans moderne Pariserinnen vibrieren in prickelnder Lebensfreude, Vallgrens kleine Bronzen erfreuen durch ihre graziöse Form und geschmackvolle Patina, Aubé und Injalbert haben vortreffliche Büsten gesandt, Meunier's Büste des Malers Cottet ist bei Gelegenheit einer kleinen Ausstellung bei Durand-Ruel schon vor Wochen hier erwähnt worden, ebenso die Mutter mit dem toten Kinde von Bartholomé und die Terrakottastatuette von Alexander Charpentier. Alles in allem ist also nichts besonders Auffallendes in der Skulptur, da Rodin verabsäumt hat, den üblichen »Clou« zu schicken.

Einen wirklichen Clou giebt es auch in der Malerei nicht, man müsste denn die beiden Riesengemälde von Bertrand und Weerts so nennen. Die Beerdigung Carnot's von Bertrand ist ganz schlecht, und der Umzug der Studenten von Weerts ist sehr mässig. Clous der Neugierde sind ausser diesen beiden Riesengemälden die von Jean Beraud als »Familie des Herzogs von Doudeauville« ausgegebene Puppenstube mit ihren grossen und kleinen, sitzenden und stehenden, männlichen und weiblichen Figürchen, die bei jedem Beschauer die Erinnerung an das Marionettentheater wachrufen, und die humoristisch satirischen Einfälle von Jean Veber, besonders seine Kammersitzung mit Jaurès auf der Tribüne. Künstlerisch interessant ist Veber, der sonst durch seine überraschenden koloristischen Einfälle zu glänzen pflegt, in diesem Jahre nicht.

Die künstlerische Stärke der Société nationale liegt in der Landschaft, in der Darstellung von Menschen in Verbindung mit ihrer täglichen Umgebung und vor allem im Bildnis. Indessen hat keiner der altbewährten Meister auf diesen Gebieten heuer eine besondere Kraftprobe geliefert. Thaulow's Marmorpforte mit der von hohen Bäumen überschatteten Gartenmauer und dem davor hinziehenden staubigen Feldwege ist eines der schönsten Bilder des norwegischen Meisters, aber nicht schöner als zwanzig andere bekannte Arbeiten von ihm. Besnard's Porträt seiner Gattin, ganz in Schwarz, auf rostrot gefüttertem Sessel, mit silberhellem, rosa angehauchtem Grunde, in verlorenem Profil, die Formen des Körpers und das ergraute Haar von sanften Lichtwellen umspielt, ein vorzügliches Bildnis, aber kaum ein Schlager wie die Réjane, wie der Pferdemarkt, wie die Insel der Seligen, wie zehn andere Bilder des Künstlers. Cottet's trauernde Bretoninnen auf dem Vorgebirge, sein alter Schimmel in der nämlichen Landschaft, sind sehr gute Cottets, aber wir kennen sie schon eine ganze Weile. Noch bekannter kommen uns die Wäscherinnen und Heumacherinnen Lhermitte's vor, die Schafherden Guignard's, die Fischerhäfen von Legoût-Gerard, die farbigen Parkansichten und Salons aus der Rokokozeit von La Touche, die Abend-

stimmungen von Le Sidaner und Duhem, die ganz seiner berühmten, jetzt im Luxembourg hängenden »Familie Thaulow« nachgebildete und dabei sehr übel geratene »Familie Viele-Griffin« von Blanche, der ausserdem fünf vorzügliche Brustbildnisse ausgestellt hat, die magisch beleuchteten Bilder vom Meeresstrande von dem Amerikaner Alexander Harrison, die leblosen Modepuppen von Carolus Duran, der unaufhaltsam seinen Gang abwärts verfolgt, die gespensterhaften alten Schlösser und Mühlen von Chudant, die so fein vollendeten Bildnisse von Dagnan-Bouveret, die beinahe schon geleckt wirken, die melancholischen bretonischen Landschaften von Dauchez, der auch bei den Griffelkünstlern mit einigen ausgezeichneten Radierungen vertreten ist, die in grauen Nebeln verschwimmenden Blumen von Lisbeth Carrière und die etwas farbiger gehaltenen von Henri Dumont, die Landschaften von Maurice Eliot, der überall violette Harmonien erblickt und wiedergiebt, die holländischen Kanäle von Guillaume Roger und Gilsoul, die sanft beleuchteten Interieurs von Lobre und die ähnlichen stimmungsvollen Räume von dem Amerikaner Walter Gay, die poetischen Abende am Meeresstrande von Menard, die melancholischen Landschaften von Meslé, Griveau und Moullé, die vornehmen Bildnisse von dem Irländer Lavery, dessen gegenwärtiges Porträt einer jungen Dame in weissem Kleid und schwarzer Pelzjacke, von der ein schwarzes Band herabfällt, eine blassblaue Schleife im blonden Haar, eines der bezeichnendsten Beispiele für diese äusserst distinguierte und geschmackvolle Kunst ist, und von dem Deutschen Neven Dumont, der ganz die diskrete Farbengebung der englischen Porträtisten angenommen hat, die weiss in weiss gehaltenen und mitunter etwas kreidig wirkenden Ansichten von Paris und der Seine von Raffaelli, die Spanier und Spanierinnen von Zuloaga, der jetzt seine eigene Manier übertreibt und anfängt, ganz karikaturenhaft zu wirken. Alle diese Leute sehen wir in jedem Jahre wieder, und immer sind sie ungefähr mit den nämlichen Sachen da. Es würde sich also nicht der Mühe lohnen, auf ihre diesjährigen Sendungen ausführlicher einzugehen. Wenden wir uns lieber den Leuten zu, die entweder ganz neu im Salon sind, oder die heuer mit einer mehr oder weniger neuen Note hervortreten.

Unter den letzteren steht Roll obenan, der seine üblichen, sonnenlichtfrohen Studien verlassen hat, um sich mit seinem Mädchen im roten Kleid, das ein brennendes Licht in der Hand hält, sehr erfolgreich auf das Gebiet Gerhard Dou's zu begeben, während er in seiner an unsern Erlkönig erinnernden »bretonischen Legende« das Grausen der stürmischen Nacht in unwirtlicher Felsengegend darstellt. Auch Gervex ist zu erwähnen, da er sich mit dem Porträt Gordon Bennett's in ganzer Figur, grauer Sommeranzug, mit dem blauen Grund des Rivierameeres, ganz bedeutend über die gegen früher sehr abfallenden Leistungen der letzten Jahre erhebt. Die anderen kleineren Porträts des nämlichen sind freilich recht mühsame und verdienstlose Dutzendarbeiten. Raffaelli hat ein ausgezeichnetes weibliches Bildnis geschickt, das zu den besten Werken des Meisters zu rechnen ist: eine auf blaugrüner Gartenbank sitzende junge Dame, rosig angehauchtes, mit grossen blassgelben und grünen Stickereien verziertes Kleid, duftig und zart wie ein Pastell, was weiter kein Wunder ist, da es mit den Ölstiften Raffaelli's gemalt ist, die in ihrer Wirkung den Pastellstiften sehr nahekommen. Sargent hat der langen Reihe seiner unübertrefflichen Bildnisse mit den drei Schwestern Hunter ein neues Meisterwerk zugefügt. Ebenso natürlich wie die Anordnung und Auffassung, so energisch und lebendig ist auch die Ausführung dieses grossen Bildes, auf dem man drei hübsche junge Damen sieht, die auf einem Rundsitze die drei dem Beschauer ganz oder halb zugekehrten Plätze füllen; Braunschwarz und Grauweiss der Kleider und des Grundes geben einen vornehmen, nur durch das Rosa der Gesichter und das Blond der Haare belebten Farbenklang. Wichtig in der Geschichte seiner Kunst ist auch die diesjährige Ausstellung von Lucien Simon: ausgezeichnet ist sein Bildnis der Frau S. mit ihren Kindern in dem hell vom Tageslichte beleuchteten Zimmer, in dem »Windstoss« hört und sieht man den Wind hinter den auf der Landungsbrücke hineilenden Männern und Frauen herpfeifen, und in seinem Altmännerhaus ist er ebenso glücklich in der Charakterisierung der Insassen, wie in der Wiedergabe des durch die Seitenfenster auf die weissen Kalkwände fallenden Lichtes.

Unter den neuen Leuten steht Caro-Delvaille obenan, den ich an dieser Stelle neulich schon erwähnt habe, als er bei Durand-Ruel ein grosses Porträt ausgestellt hatte. Er ist mit zwei grossen Arbeiten vertreten, dem Bildnisse einer Dame mit ihrem Töchterchen am Frühstückstisch und dem Akte einer nackten Frau, die auf einem Kanapee sitzt. In beiden Bildern klingen Schwarz und Weiss prächtig zusammen, belebt durch einige rosige, gelbe oder zartgrüne Töne. In beiden ist die Modellierung der Körper vorzüglich, und in beiden finden sich kleine Zeichenfehler, die in dem famosen Eindruck des Ganzen verloren gehen. Dann ist da der Belgier Maurice Wagemans mit dem Bildnisse in ganzer Figur eines alten Mannes, der mit seiner merkwürdigen Schädelform, seinen herabfallenden Schultern und seinen schlechtsitzenden Kleidern an die Zwerge und Hofnarren von Velasquez und Ribera erinnert, bei denen der Belgier ohne Zweifel gelernt hat. François Thevenot muss genannt werden, weil der bekannte Pastellist sich hier zum erstenmal als Ölmaler zeigt, und sich dabei mit dem ausserordentlich natürlichen und lebendigen Bildnisse des Malers Leandre sofort einen Platz unter den besten Porträtisten erobert. Bernard Boutet de Monvel, der jugendliche Sohn des gleichnamigen bekannten Malers, führt sich mit zwei grossen Bildnissen eines jungen Engländers, ganz braun in braun gehalten und an ein famoses Bildnis des holländischen Amerikaners Gari Melchers erinnernd, das vor drei oder vier Jahren im Salon ausgestellt war, sehr vorteilhaft ein. Gaston Hochard zeigt sich in seinen Bauern bei der Beerdigung, seinen Chorknaben und anderen Volksscenen als talentvoller

Schüler Simon's, und vielleicht weist auch der von den Fischerweibern geschobene, mit Netzen beladene Karren von Jean Pierre Laurens auf den Einfluss Simon's hin. Der ältere Bruder Paul Albert Laurens stellt ein dekorativ sehr wirksames römisches Bad aus, das, wie die Arbeiten seines Bruders, zeigt, dass beide jungen Maler ihre eigenen Wege gehen und von der Manier ihres Vaters, des bekannten Historienmalers, nicht im geringsten beeinflusst werden. Neu ist in der Abteilung der Maler auch der bekannte Zeichner und Radierer Jaques Villon, der ein sehr gutes weibliches Bildnis ausgestellt hat.

Villon bringt uns zur Griffelkunst, wo wir die farbigen Radierungen von ihm, von Thaulow, Manuel, Robbe, Anna Osterlind und Gottlob, die schwarzen Radierungen von Dauchez, Renouard und Storm van Gravesande und die Lithographien von Alexander Lunois, Charles Cottet und Henri Rivière erwähnen, ausser Anna Osterlind, die eine farbig sehr hübsch abgetönte und geschmackvolle Marine ausgestellt hat, lauter bekannte Leute, über deren Kunst nichts Neues zu sagen ist. Der Ordnung halber nenne ich noch die Pastelle von de la Gandara, Taulow, Legoût-Gerard, Guillaume Roger und Mary Kazak, deren männliches Bildnis eine sehr interessante koloristische Studie ist, die Zeichnungen von Jeanniot für den Roman »Adolph« von Benjamin Constant und die einen ganzen Saal füllenden Aquarellansichten von Paris und Houbron.

Sobald die grossen Salons ihre Pforten öffnen, thun die kleinen gut, die ihrigen zu schliessen, denn neben dem Meere von Kunst in den Salons sind die Sonderausstellungen bei den Kunsthändlern nur kleine Tümpel, die unbeachtet bleiben. Deshalb war Maxime de Thomas übel beraten, gerade am Tage der Vernissage seinerseits eine Sonderausstellung bei Durand-Ruel zu eröffnen. Indessen würde ich es mir doch nicht verzeihen, diesen ausserordentlich interessanten und meines Wissens in Deutschland bisher ganz unbekannten Künstler mit Stillschweigen zu übergehen. Maxime de Thomas gehört in eine Reihe mit Degas und Toulouse-Lautrec. Wie diese beiden bekannten Zeichner und Maler fasst er eine blitzschell vorüberhuschende Bewegung, begreift er auf den ersten und schnellsten Blick den Charakter eines Gesichtes oder einer ganzen Gestalt und weiss diesen Charakter mit wenigen bezeichnenden Strichen ganz und klar wiederzugeben. Seine bei Durand-Ruel ausgestellten Zeichnungen und Pastelle bringen Volkstypen aus Paris und Italien, Leute, die er auf der Strasse, im Café, im Theater gesehen hat, alles ungeheuer geistreich und witzig, in der Zeichnung bis aufs äusserste vereinfacht, in der Charakterisierung unübertrefflich. Es ist sehr schade, dass der Künstler sich nicht einen besseren Zeitpunkt für seine Ausstellung gewählt hat, denn er verdient mehr Beachtung und ausführlichere Besprechung, als ihm in dieser Zeit der grossen Salons gegeben werden kann.

KARL EUGEN SCHMIDT.

BÜCHERSCHAU

Rom. Unter den Auspizien des Königs ist auf Anregung des Ministers Nasi schon vor längerer Zeit der Lionardoforscher Giovanni Piomati mit der Herausgabe aller noch nicht edierten Werke Lionardo da Vinci's beauftragt. Dem König ist soeben der erste Band der von Roux und Viarengo gedruckten und ausgestatteten Publikation »Die Anatomie« überreicht. *v. Gr.*

PERSONALIEN

Adolf von Menzel feierte am 30. April das fünfzigjährige Jubiläum als Mitglied der Königlichen Akademie der Künste, an der er jetzt die für ihn eigens begründete Würde eines Ehren-Senators bekleidet. Mit ihm zugleich konnte der Maler *E. Pape* auf die gleiche Dauer der Mitgliedschaft zurückblicken.

DENKMÄLER

Vor dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin wird bekanntlich ein **Reiterdenkmal Kaiser Friedrich's** errichtet werden, mit dessen Ausführung der Münchner Bildhauer Professor Rudolf Maison im Namen des Reiches betraut ist. An der Gestaltung des Werkes hat noch die verewigte Kaiserin Friedrich lebhaften Anteil genommen. Das lebensgrosse Kolossalmodell wird jetzt der Millerschen Erzgussfabrik zur Ausführung in Bronzeguss übergeben. Das lebensgrosse Hilfsmodell kommt in den nächsten Tagen in der grossen Halle des Kunstausstellungsgebäudes zur Ausstellung. Kaiser Friedrich ist als Gardekürassier mit Helm auf einem grossen englisch-irischen Pferde dargestellt. Das Denkmal erhält keinen weiteren bildlichen Schmuck. Das Postament wird vom Geh. Hofbaurat Ihne, dem Schöpfer des Kaiser Friedrich-Museums, entworfen.

Grundsteinlegung des Markusturmes. Am 25. April fand die Grundsteinlegung des Markusglockenturmes in feierlicher Weise statt. Die ganze Bevölkerung Venedigs nahm an diesem Nationalfeste teil. Es war zu dem Feste der königliche Prinz, der Conte di Farino angekommen; der französische Unterrichtsminister Chaumié war anwesend, ebenso der italienische Unterrichtsminister Nasi. Der Bürgermeister Venedigs, Graf Grimani, gab in einer längeren Rede den Gefühlen der Bürgerschaft Ausdruck, ihm folgte in einer Ansprache Nasi und der französische Gast, worauf der Patriarch den Einweihungsakt mit dem Klerus vollzog und sich dann auch in einer schönen Rede äusserte. — Vom herrlichsten Wetter begünstigt begannen sofort Tags darauf die Arbeiten unter Leitung Beltrami's. Vielleicht gelingt es ihm, in der festgesetzten Zeit von vier Jahren den Campanile vor unseren Augen wieder erstehen zu lassen. — Nach Beendigung der Feier begaben sich Autoritäten und Künstler nach dem Volksgarten, wo man dem Andenken des allzu früh dahingegangenen ehemaligen Bürgermeisters und vortrefflichen Dramaturgen Riccardo Selvatico ein Ehrendenkmal errichtet hatte und nun feierlich dessen Enthüllung vollzog. Die interessante Bronzebüste von dem bekannten genialen P. Canonica aus Turin erregte allgemeine Bewunderung. Selvatico gab die erste Anregung zu den nun alle zwei Jahre wiederkehrenden hiesigen internationalen Ausstellungen. *A. Wolf.*

Aus Brüssel erfährt man, dass sich die belgische Regierung mit Konstantin Meunier in Betreff des grossen »Denkmals der Arbeit« nicht geeinigt hat und dass vorläufig keine Aussicht besteht, für das Werk, dessen Details in Wien ausgestellt waren, einen entsprechenden Platz zu erhalten. Meunier's Entwurf des Denkmals, ein mächtiger Felsblock, auf dem der Sämann steht, gab Veranlassung

zu Einwendungen. In überlebensgrossem Format hätte das Denkmal vielleicht eine etwas dürftige Fernwirkung gemacht und bei näherer Betrachtung trotz der grossen Kunst im Detail die architektonische Gliederung vergessen lassen. Aber die belgische Regierung ging nicht von diesem ästhetischen Motiv aus, als sie die Aufstellung des Werkes ablehnte, sondern fürchtete vielmehr, das Denkmal könne, da es den Arbeiterstand verherrlicht, den Anlass zu Arbeiterunruhen geben. Man beschloss, alle Teile des Denkmals in einem Meunier-Saale des modernen Museums unterzubringen.

Wenngleich wir sofort nach Ergehen der Entscheidung über den Wettbewerb um das **Kaiserin Elisabeth-Denkmal in Wien** das Thatsächliche kurz mitgeteilt hatten, wird die folgende Kritik unseres Wiener Korrespondenten hier doch noch interessieren: Es ist von zwei bedeutenden Preisbewerbungen zu berichten, aber leider wenig Gutes. Sowohl das *Deutschmeisterdenkmal*, als auch das der *Kaiserin Elisabeth* hat ein starkes Geschwader von Bildhauern in Bewegung gesetzt. Für das der Kaiserin waren 67 Bewerber vorhanden; begreiflich bei dem intimen Reiz dieser edlen Frauengestalt, wie auch bei der Höhe der sechs Preise (10000—2000 Kronen). In beiden Bewerbungen war *Hans Bitterlich*, Professor an der Akademie, Sieger. Der Urheber des Gutenberg-Denkmals hat das Talent, nicht anzustossen. So modern zu sein, dass er nicht ganz akademisch aussieht, und so akademisch, dass er nicht recht modern zu nennen ist. Er hat sich den ganzen Porträtrealismus der vorletzten Wiener Periode bewahrt und dazu gewisse Allüren von sogenannter Stimmungsplastik (namentlich im schwimmenden Relief und freierer Sockelbildung) angenommen. Das ist der goldene Mittelweg, auf den sich aufgeklärtere Jurymehrheiten eben noch verlocken lassen. Auf Ursprünglichkeit, Temperament, Phantasie ist dabei freilich nicht zu rechnen. Man erhält eine leidlich brauchbare Formel, mehr sachlich als persönlich, und durchaus im Einklang mit den gegebenen Bedingungen. Bei dem Entwurf für das Elisabethdenkmal, das doch poetisch stimmen müsste, hat der Künstler die Formel sogar geradezu nüchtern ausgerechnet. Er baut eine eng zusammengefasste, halbrunde Estrade von sieben Stufen, auf deren einer die Figur steht und in beiden vor dem Schosse vereinigten Händen ein Buch hält. Am Bau kein herkömmliches Einzelzeug von Balustraden, Vasen und dergleichen, auch kein Zierwerk, mit Ausnahme zweier geflügelter Greifenköpfe als Sitzlehnen und eines Flachreliefs über die Segmentfläche der Rückseite weg. Dagegen trachtete der Künstler recht bildnismässig zu sein und dies hauptsächlich bewog die Jury, ihm den zweiten Preis zu geben. Der erste Preis wurde nämlich überhaupt nicht zuerkannt (eine Protestversammlung der Künstler hat dieserhalb stattgefunden), und dies allein beweist schon, dass man die Preisbewerbung eigentlich für misslungen hält. Oder sollte man der edlen Märtyrerin ein Denkmal errichten wollen, das nicht einmal des ersten Preises würdig befunden wird? Übrigens finden wir auch den Charakter der Figur nicht authentisch genug, vielmehr zu stämmig, und das englisch glatte Kostüm ist viel zu sehr durch Anläufe zu herkömmlichem Faltenwurf beunruhigt. Die weiteren Preise fielen an *Hans Müller* (Wien), *Franz Metzner* (Friedenau-Berlin), *Alexander Jaray* (Charlottenburg) und Prof. *Georg Winkler* (Graz). Auch diese Reihenfolge ist seltsam. Der Metzner'sche Entwurf ist überhaupt der interessanteste. Er ist auch der einzige, dem man unsere Zeit ansieht. Er stellt ein Kenotaph dar, aus dessen Mitte Sockel und Figur in langer Linie und lotrechter Steilheit aufsteigen. Rechts und links schliessen sich in halber Höhe huldigende Gruppen an, dichtgedrängt, fast friesartig wirkend, obgleich es Rundfiguren vor freier Luft sind. Der Stil ist breitflächig, nur das wichtigste Detail andeutend; die hohe, schlanke Porträtfigur, das Haupt mit langem Schleier bedeckt, das glatte englische Kleid, auf wenige grosse Linien und Flächen zurückgeführt, wirkt feierlich, ja tragisch. Es ist allerdings etwas Dante darin, was durch Weglassung des Schleiers und »Freilegung« des Kopfes zu heben wäre. Dieser Entwurf eines jungen Österreichers hätte wohl den ersten Preis verdient. — Das Deutschmeisterdenkmal ist dem zweihundertjährigen Bestande (1696—1896) des Wiener Hausregimentes »Hoch- und Deutschmeister« gewidmet. Der *Bitterlich*'sche Entwurf zeigt eine hohe schlanke Pyramide zwischen einer Kämpfergruppe und einem brüllenden Löwen; die Kaiserkrone auf einem Kissen dient als Bekrönung, darunter breiten sich die Fittiche des Doppeladlers in die Quere; an den unteren Seitenflächen Reliefs des früheren und jetzigen Deutschmeisters. Material: Marmor und Bronze. Es ist eine Zusammenstellung herkömmlicher Elemente, mehr auf das Gefällige hin, ohne urwüchsigen persönlichen Zug. Die übrigen Preise fielen an *Wilhelm Seib* und *Arthur Strasser* (mit Architekt *Rudolf Dick*, der vor einigen Jahren den ersten Preis für die kalifornische Universität errang). Der Entwurf Strasser-Dick enthält ohne Zweifel die Elemente zu einem guten Denkmal. Strasser's dekorative Kraftnatur bewährt sich an den vier kolossalen Eckfiguren (dunkle Bronze mit Vergoldungen) von Deutschmeistern aus vier Epochen. Er ist ja der Meister des malerischen Kostüms. Reizvoll ist auch die St. Georgsgruppe, mit der er die Pyramide krönt. Wegzulassen wäre ein Löwenpaar, das vorne einen rücklings hingestreckten toten Krieger betrauert und dabei auf seinen beiden Rücken (!) ein bequastetes Kissen mit der Kaiserkrone liegen hat. Die Pyramide Dick's zeigt ein secessionistisch modernisiertes Barock von übergrossem Reichtum an zierlichem Einzelwerk. Vereinfacht gäbe sie mit dem St. Georg und den vier Deutschmeistern ein interessantes Denkmal. *Ludwig Hevesi.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die internationale Kunstausstellung in Rom. Die römischen Ausstellungen haben stetig an Bedeutung zugenommen, seitdem vor mehreren Jahren die beiden ausschlaggebenden Genossenschaften der cultori delle belle arti und der aquarellisti Frieden geschlossen haben und vereinigt ausstellen. Freilich die Bedeutung, welche die Kunstausstellungen Venedigs sich errungen haben, werden die hiesigen kaum jemals erreichen. Dazu fehlt es an thätiger Unterstützung der leitenden Kreise und an Interesse des grossen Publikums, das Fremdenpublikum nicht ausgenommen, das moderner ausübender Kunst im allgemeinen sehr kühl gegenübersteht und ihr höchstens durch Atelierbesuche einen bequemen und leicht wiegenden Zoll zahlt. Und doch wird auch innerhalb der aurelianischen Mauern jetzt viel Tüchtiges und Ansprechendes geleistet. Die in früheren Jahrzehnten herrschende Selbstgenügsamkeit findet unter den Anregungen, die fremde Elemente in langjähriger Anwesenheit oder kürzerem Winteraufenthalt ausüben, keinen Boden mehr, das Konventionelle für den Verkauf an kunstverständige Fremde berechnete Modellbild, die geistlose Vedute, ist längst zurückgetreten vor dem ernsthaften Studium und der Wiedergabe der wirklichen Natur, des wirklichen Menschentums. Auch die diesmalige Ausstellung giebt dafür den Beleg, und sie lässt ausserdem die Vielseitigkeit dieses römischen Kunstmikrokosmus erkennen, in dem die verschiedenen Nationen und verschiedensten Richtungen friedlich nebeneinander hausen, ohne dass es zu Spaltungen, Secessionen und sonstigem künstlerischen Waffenlärm kommt. Durch eine Reihe von Sonderausstellungen hat

die zweiundzwanzig Säle umfassende Kunstschau einen besonderen Anstrich und einen wirklich internationalen Charakter erhalten. Der 1902 im Alter von fast 93 Jahren verstorbene Landschafter Castelli lässt in seinen Bildern und Skizzen die verschiedenen künstlerischen Einwirkungen zweier hinter uns liegender Menschenalter erkennen, die aber nie sein heisses Streben und Ringen nach Naturwahrheit beirrt haben. Von lebenden Künstlern sind unter den Sonderausstellungen der greise, an den alten Traditionen festhaltende Präsident der Akademie San Luca, Maler und Bildhauer Roberto Bompiani vertreten, weiter Luigi Bazzani, der Aquarelldarstellungen aus Pompeji und dem noch so wenig gekannten Viterbo beisteuert, von römischen Bildhauern Costantino Barbella, der im Kunsthandwerk ausserordentlich vielseitig erscheint, und Sbriccoli, dessen Hauptkraft im Porträt liegt; sein Kolossalkopf Papinian's erinnert an die grossen Aufgaben, die der römischen Skulptur mit der inneren und äusseren Ausschmückung des Justizpalastes zufallen. In Sonderausstellungen präsentiert sich auch die vornehmen Traditionen folgende Schule der römischen Aquarellisten, unter denen der mit Bildern kleinen Formats uns immer erfreuende Pio Joris, seine Schülerin Carlotta Popert, der Maler der »Roma sparita« Roessler-Franz, Carlandi, Coleman, Giuseppe Ferrari hervorzuheben wären. Des weiteren sind aber auch den verschiedenen römisches Gastrecht geniessenden fremden Nationen, den Spaniern, Russen, Österreichern und Reichsdeutschen eigene Säle zugewiesen worden. Im österreichischen Saal dominiert qualitativ und quantitativ Brioschi, der namentlich mit der Darstellung ernster und düsterer landschaftlicher Stimmungen starke Wirkungen erzielt und auf die Fülle und Reichhaltigkeit solcher Motive unter römischem Himmel hinweist. In den Darbietungen Knüpfer's bewundert man wie immer die Virtuosität in der Erfassung und Darstellung von Meeresstimmungen jeder Art, und oft wünscht man die stetig sich gleichbleibende Staffage von Nixen und Nymphen hinweg, um sich ungestört an jener Meisterschaft erbauen zu können. Wie eine träumerische Erinnerung an längstverklungene Tage Overbeck's wirken Madonnen- und Heiligenbilder von Soldatisz Vater, während sein zum Italiener gewordener Sohn im benachbarten Saal auf den modernen Wegen irisierender Punktmalerei wandelt. Die österreichische Skulptur ist durch ein gross aufgefasstes und eindringlich wirkendes »consumatum est« von Weirich und durch Porträtbüsten von Seeböck gut vertreten; letzterem ist namentlich die Vereinigung von Energie und Liebenswürdigkeit in der Wiedergabe der charakteristischen Züge des Professor Meurer gut gelungen. Im deutschen Saal treten uns zunächst drei umfangreiche, kraftvoll und mit breitem Pinsel gemalte Landschaften, Motive aus der Umgebung Roms und aus Syrakus, von Roeder entgegen, dem die geschmackvolle Anordnung des Saales zu danken ist. Neben diesen die machtvolle Grösse der italienischen Landschaft schildernden Werken behauptet sich ein Campagnabild des Hamburgers Lutteroth, der in diesem Jahre wieder einmal Rom und Umgebung zu seinem Studiengebiet erkoren hat, gerade deshalb, weil es die träumerische Stimmung eines heissen Sommermittags in intimer, duftiger und echt poetischer Darstellung wiedergiebt. Zwei kleinere Landschaften von F. Brandt zeigen seine bekannten Vorzüge wohlthuender Klarheit und überzeugender Luftschilderung. Das Bildnis ist in diesem Saal durch Noeter und Frieda Menshausen-Labriola gut, ja teilweise vorzüglich vertreten. Ein Selbstbildnis des ersteren ist in seiner Verve und der Schärfe der Selbstbeobachtung ein gelungener Wurf, und Frau Labriola hat in dem Porträt ihres Schwiegervaters, des bekannten Professors Labriola, und in dem einer jungen Dame, Fräulein Gurlitt, bewiesen, dass sie auf der absoluten Höhe der Beherrschung der Technik und der Schärfe der Charakteristik steht; ein Kinderbildnis von ihr ist vom Könige angekauft. Eine Reihe kleinerer Werke der Malerei, unter denen wir noch eigenartige herbe religiöse Bilder des Schülers von Gebhardt, Pfannschmidt, hervorheben möchten, und der Skulptur vervollständigen den günstigen Eindruck des deutschen Saales. Mit dieser deutschen und österreichischen Sonderschau im Rahmen einer internationalen römischen Ausstellung ist ein glückverheissender Anfang der korporativen Zusammenfassung deutscher Kunstausübung in Rom gemacht. Möge er weitere erfolgbringende Ausgestaltung finden!

G. v. Graevenitz.

Karlsruhe. Die letztvergangenen Wochen waren für die Besucher des Karlsruher Kunstvereins im ganzen genommen wieder eine recht tote Zeit. Nach einem kurzen Anlauf abermals ein langer Stillstand. Im Verlauf des ganzen April haben streng genommen nur zwei Künstler ausgestellt, deren Werke über das Niveau des Mittelmässigen und des weniger als Mittelmässigen hinausragten: Schönleber und Rud. Hellwag. *Hellwag* hat eine grosse Kollektion von Seestücken aus St. Ives mitgebracht. Seine Naturdarstellung hat in den letzten Jahren an Frische und Unmittelbarkeit ganz bedeutend gewonnen. Er stellt sich koloristisch ebenso dankbare wie technisch schwierige Probleme: Darstellung des bewegten, an Felsen brandenden, im Reflex kalter und warmer Lichter irisierenden Wassers, dunstiger, von gedecktem Licht durchdrungener Atmosphären, in denen sich alle Starrheit und Härte der Formen und Farben malerisch in feine und weiche Tonwerte auflöst. Manchmal haben seine Wellen noch etwas Sprödes, Schweres, im ganzen aber zeichnet sich seine Kollektion durch eine der Meisterschaft immer näher kommende Verfeinerung und Vervollkommnung der Technik, durch eine gesteigerte Kraft des Natureindrucks und durch eine abgeklärte und vornehme Tiefe der koloristischen Empfindung aus. — Von der reichen Ernte seiner letztjährigen Studien am belgischen Strand und in alten belgischen Städten hat *Schönleber* einen kleinen Teil in den Kunstverein gebracht. Die Naturdarstellung Schönleber's ist in den letzten Jahren in ein neues Stadium getreten, in dem das Persönliche, der Stimmungsgehalt und die musikalische Tonfeinheit zu immer konzentrierterem Ausdruck kommt. Ganz besonders charakteristisch sind dafür seine kleinen Landschaften (neben den belgischen namentlich Motive aus seiner schwäbischen Heimat), die ihre Eigenart ausser durch ihre koloristischen Reize auch durch einen liebenswürdigen Zug des intim Erzählenden, beim Detail Verweilenden empfangen. Auch in dieser neuen Auffassung zeigt Schönleber die Souveränität seiner technischen Meisterschaft. Er bevorzugt jetzt kombinierte Verfahren, wendet Ölstifte, Tempera und Öl gleichzeitig an, malt gelegentlich auf Schiefertafeln, auf denen die Farben ganz besonders frisch und tief stehen, und weiss sich dabei die Vorteile des Materials bis zur Ausnutzung der pikantesten Zufälligkeit aufs Raffinierteste zu Nutzen zu machen. Aber der Künstler geht bei ihm nicht im Techniker unter. Man fühlt nicht, mit wie viel bewusster Überlegung das Objekt in die Sprache des Materials übersetzt ist, so unmittelbar und frisch ist der Natureindruck wiedergegeben. Nirgends drängt sich das Technische auf. Das Materielle ist vollkommen gelöst in tiefe und volle Stimmungsaccorde, in reine Kunst. Eine der bedeutendsten Arbeiten seiner letzten Zeit ist das »Schwarze Wasser in Brügge«.

K. Widmer.

Die Eröffnung der unter dem Protektorate der Königin stehende **Porträtsammlung im Stuttgarter Königsbau**

fand durch den König und die Königin am 29. April statt. Die Anmeldungen waren so zahlreich eingelaufen, dass mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Raum nur eine Anzahl der ausgebotenen Kunstwerke zur Ausstellung kommen konnte.

Eckmann-Ausstellung in Krefeld. Das Krefelder Museum enthält seit einigen Tagen eine Otto Eckmann-Gedächnisausstellung, die mit ihren 159 Nummern das reiche Schaffen des so früh verstorbenen Künstlers auf den verschiedenen Gebieten des Kunsthandwerkes veranschaulicht. Die erste Anregung zu dieser Veranstaltung bot Eckmann's Vermächtnis, das je ein Drittel seines künstlerischen Nachlasses den Direktoren der Kunstgewerbemuseen in Hamburg und Berlin und des Kaiser Wilhelmmuseums in Krefeld für ihre Sammlungen überwies. Die Hinterlassenschaft hat sich als so reich erwiesen, dass bis jetzt nur ein Teil gesichtet werden konnte, während anderes, wie die Skizzenbücher, wohl zum Studium der Entwickelung Eckmann's, nicht aber für die Ausstellung sich eignet. Eckmann hatte übernommen, für die Düsseldorfer Ausstellung ein Lesezimmer zu entwerfen, aber nur vier Entwürfe wurden soweit fertig, dass sie ausgeführt werden konnten. Die Ausstellung, in der auch vier Ölgemälde sind, enthält ferner von Erzeugnissen des Krefelder Kunsthandwerks und Gewerbes Seidendrucke, Kleiderstoffe, Möbelbezüge und Kunstverglasungen, sodann Tapeten, Linoleum, Fliesen, Metallgeräte, Scherrebeker Webereien, Bucharbeiten und photographische Abbildungen Eckmann'scher Zimmereinrichtungen.

Eine **Niederländische Kunstausstellung** wird vom 15. Mai bis zum 2. August im Kaiser Wilhelm-Museum in **Krefeld** stattfinden. Den breitesten Raum soll die Malerei einnehmen, die durch Werke der verschiedenen Richtungen vertreten sein wird. Daneben werden jedoch auch Bildhauerei, Architektur und die angewandte Kunst ausreichend zu Worte kommen, so dass die Ausstellung ein Gesamtbild der holländischen Kunst der Gegenwart bieten wird. — Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass die in Nr. 20 der »Kunstchronik« gebrachte Nachricht von der Erwerbung eines Bildes von Gorter für das Krefelder Museum irrtümlich ist.

DENKMALPFLEGE

Rom. Graf Sacconi ist mit dem Entwurf für einen würdigen Fassadenbau der in die Thermen des Diokletian eingebauten grossräumigen Kirche Maria degli Angeli betraut worden. Die Aufgabe, die auf die Piazza delle Terme schauende, jetzt gelb getünchte und schmucklose Front der Kirche in ihren Formen in Einklang mit ihrer Umgebung, den mächtigen Bogen, Hallen und Kassettendecken der Thermen zu bringen, ist keine leichte, aber Sacconi, der Schöpfer des Viktor Emanueldenkmals und damit eines griechisch-italienisch antikisierenden Stils erscheint als der richtige Mann dazu. Der Eingangsplatz des modernen Rom wird nach Umwandlung der Kirchenfront mit seinem prächtigen, abends elektrisch beleuchteten Brunnen der Aqua Marcia und den jetzt rasch der Vollendung entgegengehenden Esedra-Palästen einen vornehmen und wirklich grossstädtischen Charakter tragen. Der König hat für die Verschönerung der Kirche, in der seine Trauung vollzogen wurde, 100000 Lire beigesteuert. *v. Gr.*

Das schöne **Castello del bon consiglio** in Trient, der seit 1474 in gotischer, seit 1525 in Renaissancearchitektur erbaute und mit zahlreichen dekorativen Malereien von Marcello Fogolina, Girolamo Romanino, Busasorci und anderen geschmückte ehemals fürstbischöfliche Palast, diente leider in letzter Zeit als Kaserne. Nunmehr soll er den militärischen Zwecken entzogen und sorgfältig restauriert werden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

In der kleinen **Kirche zu Wahren** bei Leipzig, die gegenwärtig von dem Architekten Fritz Drechsler restauriert und von dem Maler Horst Schulze ausgemalt wird, wurde in diesen Tagen hinter einem Holzverschlage eine Predella mit zwei ziemlich wohlerhaltenen Temperabildern entdeckt. Sie stammen aus spätgotischer Zeit und zeigen tüchtige handwerkliche Arbeit. Das eine stellt die Geburt Christi, das andere die Anbetung der Könige dar.

WETTBEWERBE

Preisausschreiben für das deutsche Presseheim. Das dem Verein Deutscher Redakteure von der Stadt Rheinsberg i. d. Mark überwiesene Terrain zum Bau eines Erholungs- und Altersheims für deutsche Redakteure ist dem Vorsitzenden am 7. April aufgelassen worden. Der Verein beabsichtigt nun, dem Zwecke entsprechend, ein würdiges Gebäude zu errichten und erlässt zu diesem Behufe ein Preisausschreiben für Presseheimentwürfe. Das Preisrichteramt haben die Herren: Stadtbaurat Hoffmann, Berlin; Professor Schultze-Naumburg, Saaleck; Redakteur und Kunstschriftsteller Fritz Stahl, Berlin, freundlicherweise übernommen. Dem Preisrichterkollegium gehören ferner der geschäftsführende Vorsitzende Herr Dr. R. Wrede und der Vorsitzende des Ehrenbeirats Chefredakteur A. Lorek an. — Die näheren Bedingungen des Preisausschreibens sind vom Sekretariat des Vereins Deutscher Redakteure, Berlin W., Kurfürstenstrasse 20, zu beziehen.

Der Direktor des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer erlässt ein **Preisausschreiben für ein bürgerliches Wohnzimmer** in modernem Stile, das zugleich als Empfangszimmer dient. Verlangt werden fertige Möbel in beliebiger Holzart und zwar soll der Verkaufspreis für sämtliche Möbel nur 1500 M. betragen. Für die drei besten Leistungen sind drei Preise von 1000, 600 und 400 M. ausgesetzt. Berechtigt zur Beteiligung am Wettbewerbe sind alle in Breslau oder in der Provinz Schlesien ansässigen Möbelfabriken, Tischler und entwerfenden Künstler. Auskünfte jeder Art erteilt die Direktion des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer.

KONGRESSE

Der 5. internationale Architektenkongress wird vom 6. bis 13. April 1904 in Madrid tagen und mit Ausflügen nach Alcala, Toledo und Sevilla verbunden sein.

VOM KUNSTMARKT

Am 11. Mai dieses Jahres kommt bei J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln die **Galerie des Rechtsanwalts Dr. Antoine Feill** aus Hamburg zur Versteigerung. Das Hauptstück unter den alten Meistern ist ein Triptychon des Kölner Meisters Bartold Bruyn, nach Scheibler um 1530—40 entstanden. Ferner sei erwähnt eine Kreuzabnahme mit Anklängen an Roger van der Weyden und Gerard David, ein Damenporträt, das dem Bern. Licinio da Pordenone und ein grosses Altarbild mit der Standfigur des heiligen Augustinus, das P. P. Rubens zugeschrieben wird. Sehr gut vertreten sind C. Bega, W. van Mieris, A. Mignon und M. d'Hondecoeter. Unter den neueren Bildern sind als besonders bemerkenswert zu nennen: Andratti, Akrobaten, Braith's »Der zerbrochene Steg«, Hedouin's »Halt vor der Schenke«, R. Jordan's »Begräbnis des alten Seemanns«,

H. Leys' Schlosshof, K. Jutz, »Viel Sinnen um Nichts«; A. Schreyer's Wallachisches Fuhrwerk; ferner einige recht gute Bilder von Fr. Simm, K. Schloesser, B. Desgoffe, E. Fickel, B. C. Koekhock, E. Verboeckhoven. *R.*

VERMISCHTES

Der Direktor des deutschen archäologischen Institutes in Athen **Professor Dörpfeld** kündigt an, dass er anfangs Juni seine Ausgrabungen auf der ionischen Insel Levkas im vollen Umfange wieder aufnehmen werde. Professor Dörpfeld erblickt bekanntlich in der Insel Levkas das homerische Ithaka und hofft dort den Palast des Odysseus und die Stadt Ithaka aufzufinden.

Ein Rembrandt gesucht. Am 14. Februar wurde von Dr. Hofstede de Groot mit der holländischen Staatsbahn an die Adresse des Herrn P. Laraf in St. Petersburg ein Männerporträt von Rembrandt geschickt. Es soll in Arnheim von der deutschen Post in Empfang genommen worden sein, aber die deutsche Post weiss nichts von dieser Sendung und so scheint das Bild innerhalb der holländischen Grenze gestohlen zu sein. Die Untersuchung darüber ist eingeleitet.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 26. 22. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUES MADONNENRELIEF DONATELLO'S

Das hier abgebildete Relief ist vor wenigen Wochen von dem Architekten Fed. Cordenons in Padua, dem wir einen so sorgsam durchdachten Rekonstruktionsversuch von Donatello's Paduaner Santo-Altar verdanken, in Pinazzola vor den Thoren Paduas entdeckt worden. Es ist aus Terrakotta; die Bemalung ist verloren gegangen, der oberste Teil des Kopfes und der Mantelzipfel am rechten Ellbogen sind ergänzt; auch die Umrahmung ist neu. Das übrige ist intakt. Die Madonna ist sitzend gedacht, stark nach rechts gewandt, so dass die rechte Schulter scharf herauskommt. Der leichte, vielgefältete Stoff lässt den Hals frei; die vollen Brüste treten durch die Binde, die unmittelbar darunter liegt, stark hervor. Die grosse knochige Rechte schützt den nackten Kleinen vor dem Gleiten, während die Linke den sich lebhaft bewegenden im Rücken stützt. Um die beiden grossen Köpfe liegen schwere Heiligenscheine; ein lebhaftes Augenspiel verbindet Mutter und Kind noch enger. Das in vielen feinen Falten herabhängende Kopftuch, dessen gerades Gerinnsel gegen die unruhigen übrigen Falten sich deutlich abhebt, lässt nur wenig von dem Haarschmuck Maria's frei. Dieser ist eng anliegend, fest und strähnig behandelt und deckt etwas absichtlich das rechte Ohr auf. Maria's Haltung ist auffallend gerade; sie beugt sich nicht zum Kinde herüber, sondern hält dieses, wie um es in Mutterseligkeit besser betrachten zu können, etwas geneigt von sich. Die Arbeit ist sehr gut; es fällt aber auf, dass alle Zierglieder unterdrückt sind; nicht einmal die sonst so häufige Cherubimbrosche findet sich am Hals.



Abb. 1. Donatello, Terrakottarelief. Padua, Privatbesitz

Dass dies Relief um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist, als Donatello in Padua war, kann keinem Zweifel unterliegen. Aber die Grösse der Behandlung, die vornehme und temperamentvolle Art der Darstellung lassen meiner Meinung nur an Donatello selber denken. Der erste Name, der mir in

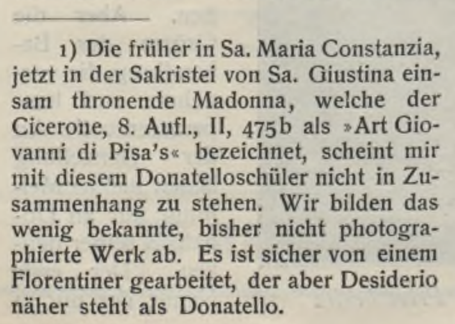


Abb. 2. Florentiner Meister um 1450. Padua, Sa. Giustina

den Sinn kam, war allerdings Giovanni di Pisa. Aber ein an Ort und Stelle wiederholter Vergleich mit dessen Altar in der Eremitani ergab namentlich für den Bambino zu starke Verschiedenheiten[1]). Von den übrigen Mitarbeitern Donatello's kann Urbano da Cortona nicht in Betracht kommen; Antonio Chellino und Francesco Valente können wir als Künstlerindividualitäten noch nicht fest genug umgrenzen.

Auch für denjenigen, welcher zögert, hier Donatello's eigene Hand zu erkennen, wird dies Relief den sehr willkommenen festen Anhalt in der Frage bieten, wie Donatello's Madonnenkompositionen der Paduaner Zeit ausgesehen haben. Wir waren bisher auf den kleinen Tondo am Antoniusrelief des Santoaltars angewiesen, um den Typus festzustellen; und dabei war es sehr misslich, eine dekorative Verzierung als Modell für selbständige grosse Kompositionen zu benutzen. Das neue Relief füllt diese fatale Lücke aus. Jetzt wird deutlich, wie recht Bode (Florentiner Bildhauer der Renaissance, S. 112) hatte, die sogenannte Veroneser Madonna, trotz der Nähe von Verona und Padua, in eine frühere Zeit (um 1435) als die Paduaner zu setzen. Sie gehört zu demselben Typus, wie alle die mit der Verkündigung in Sa. Croce (um 1435) zusammenhängenden Reliefs. Diese Gruppe bietet den zweiten Typus von Donatello's Madonnen, während die erste sich um die Madonna Pazzi resp. die Silberplakette bei Schnütgen in Cöln anordnen lässt. Das Entscheidende für die dritte, Paduaner Gruppe ist die gerade Haltung Maria's, mit durchgedrücktem Kreuz, die Nacktheit des Bambino und die Lockerung der Komposition. Der neugefundenen Madonna steht am nächsten der Stucco bei Bardini (Abbildung Bode l. c. S. 116), von dem das Berliner Museum eine teilweise Wiederholung — sehr abgewaschen, aber noch immer ungemein gewaltig — besitzt (Abb. Meyer, Donatello, S. 118). Dagegen weiss ich die sogenannte Madonna Pietrapiana[1]) in Florenz nicht in die Paduaner Gruppe einzufügen. Sie gehört wohl noch zum zweiten Typus; ob sie ein eigenhändiges Werk Donatello's ist, bleibt bei aller Schönheit zweifelhaft.

Die Faltenbehandlung unseres neuen Reliefs, das ich am liebsten schon in die fünfziger Jahre setzen möchte, weist auch schon vorwärts auf die späten Arbeiten Donatello's in Florenz. Ich rechne zu den nachpaduanischen Werken auch die Thüren der Sakristei von S. Lorenzo. Bereits Hugo von Tschudi hat diese späte Datierung einmal angedeutet, wenn auch nicht fest behauptet. Nun finden wir bei Vespasiano Bisticci (l. c. S. 259) die Notiz, dass Donatello keine Arbeit gehabt, in schlechten Verhältnissen und schlecht gekleidet gewesen sei; deshalb habe ihm Cosimo certi pergami di bronzo per Santo Lorenzo übertragen, e fecegli fare certe porte che sono nella sagrestia. Das lässt doch auf eine gleiche Entstehungszeit der Kanzeln und Thüren schliessen. Bedenken wir nun, dass der alternde Meister auch für den Sieneser Dom damals Bronzethüren übernahm, die freilich nicht über das Wachsmodell hinausgediehen, so wird die späte Datierung der Sakristeithüren noch wahrschein-



1) Die früher in Sa. Maria Constanzia, jetzt in der Sakristei von Sa. Giustina einsam thronende Madonna, welche der Cicerone, 8. Aufl., II, 475b als »Art Giovanni di Pisa's« bezeichnet, scheint mir mit diesem Donatelloschüler nicht in Zusammenhang zu stehen. Wir bilden das wenig bekannte, bisher nicht photographierte Werk ab. Es ist sicher von einem Florentiner gearbeitet, der aber Desiderio näher steht als Donatello.

1) Der Name ist ursprünglich Pietra*pane*; die Strasse war nach jenem Francesco da Pietrapane genannt, der um 1431 nach Florenz kam, ein »uomo di santissima vita«, wie ihn Vespasiano Bisticci (Vite di nomini illustri etc. ed. Bartoli, p. 248) nennt. Vielleicht ist das Madonnenrelief in eben dieser Zeit entstanden.



Abb. 3. B. Bellano, Marmorrelief. Padua, Eremitani

licher. Endlich reiht sich hier noch der Tondo der Sieneser Dom-Madonna an, welcher um 1457 von Donatello begonnen und 1458 von einem gewissen Andrea d'Aquila aus Neapel vollendet wurde[1]). Den Beweis für letztere Behauptung kann ich nur in grösserem Zusammenhang erbringen.

Die Art und Weise, wie Bellano Donatello's Vorbild umarbeitete, zeigt das Marmorrelief in der Sakristei der Eremitani, das um 1460 gearbeitet sein wird. Wir bilden es ab, da es bisher nicht photographiert war. *PAUL SCHUBRING.*

FRIEDRICH PECHT †

Geboren am 2. Oktober 1814, als Sohn eines Lithographen und Besitzers eines ansehnlichen Steindruckgeschäftes zu Konstanz am Bodensee, hatte Friedrich Pecht von den Knabenjahren an Gelegenheit, seine Doppelnatur zu entwickeln: durch sorgfältigen Unterricht und namentlich durch Ausbildung in mehreren Sprachen hinsichtlich seiner späteren litterarischen Thätigkeit und durch seinen frühzeitigen Eintritt in das Geschäft seines Vaters und durch autodidaktische Zeichnungsübungen hinsichtlich seiner Kunstthätigkeit. Doch konnte ihm die Heimatstadt selbstverständlich nach keiner Seite Ausreichendes bieten, und die Schranken des dortigen Kunstbetriebes namentlich liessen ihn bald nach Gelegenheit zu weiterer Ausbildung in der Malerei suchen. Dazu bot ihm freilich, als er 1833 nach München übergesiedelt war, die dortige Akademie nach ihrem damaligen Bestand nicht die gesuchte Stelle, so dass er es sogar vorzog, in das lithographische Atelier Hanfstängl's einzutreten. Dieser würdigte auch Fleiss und Talent des jungen Volontärs in dem Masse, dass er ihn schon 1835 mit nach Dresden nahm, wo er die lithographische Publikation der Königlichen Galerie unternommen hatte. Seine Fähigkeiten wurden dort rasch weiter bekannt, so dass er schon 1837 nach Leipzig berufen wurde, um sich lithographischen Porträtaufträgen zu widmen. Eine erfolgreiche Bethätigung in dieser Richtung setzte auch den Künstler schon 1839 in die Lage, sich nach Paris zu begeben, um im Atelier Delaroche endlich zur Malerei überzugehen.

Vielleicht würde ihn dieser Entschluss zu Resultaten geführt haben, wie sie auch andere Zeitgenossen erreichten, die damals in gleicher Absicht nach Paris oder Antwerpen gegangen waren, und dort »durch eifriges Bemühen« bei kaum grösserer Begabung zu hervorragenden Künstlern erwachsen waren. Allein Pecht langweilten, wie er selbst sagt, die endlosen Aktstudien. Bei seinen überwiegend litterarischen Neigungen schwelgte er dagegen im Verkehr mit einem Laube oder Heine, wie er auch mit dem damals nach Paris übergesiedelten Richard Wagner in engere Beziehung trat. Dazu verhinderte seine patriotische Abneigung gegen das Franzosentum den belebenden Anschluss an den Meister. 1841 zurückgekehrt, beschäftigte er sich zwar bis 1844 in München mit Genremalerei und weitere zwei Jahre in Leipzig mit dem Porträt, aber seine litterarischen Bestrebungen hatten durch den Verkehr mit Laube, Mor. Hartmann, Alf. Meissner, Berth. Auerbach und Gust. Freytag so gewonnen, dass sie auf dem Felde der bildenden Kunst in Dichterillustrationen oder in dem nach längeren Studien in Weimar entstandenen Apotheosebild auf die Dichtergruppe an der Ilm, das mit grosser Anerkennung aufgenommen worden war, nicht völlig gedeckt werden konnten. Noch weniger als Pecht 1846 in Dresden mit allen Heroen der Musik, Schauspielkunst und Litteratur in Beziehung trat, welche Elbathen bis 1848 zum Musensitz gemacht hatten. Die entscheidende Wendung aber ward durch eine Augenkrankheit herbeigeführt, welche Pecht 1850 befiel und den Künstler zwang, Palette und Stift für längere Zeit beiseite zu legen. 1851 bis 1852 finden wir Pecht in Italien als Schriftsteller: die 1853 publizierten »Südfrüchte« aber hatten den Erfolg, dass die Augsburger Allgemeine Zeitung ihn als Korrespondenten abermals nach Italien schickte und nach seiner Rückkehr nach München 1854 als Kunstreferenten festhielt.

Dass seine Offenheit und überzeugungstreue Wahrheitsliebe, verbunden mit sarkastischem Humor, neben grosser Beliebtheit im Publikum doch auch die bittere Feindschaft weiter Künstlerkreise, und dass diese Erbitterung schliesslich auch Missvergnügen des Autors an dem kritischen Beruf zur Folge hatte, ist begreiflich; kein Wunder daher, dass Pecht nochmals zur Kunstthätigkeit zurückkehrte und zwar nicht ohne Glück in der Illustration, während er in der Monumentalmalerei in einigen Wandgemälden des Maximilianeums zu München geringere, in jenem des Rathauses seiner Vaterstadt etwas grössere Erfolge errang. Von ungleich höherer Bedeutung aber wurden seine in Leipzig erschienenen Berichte über die Pariser Ausstellung 1867, in welchen er in epochemachender Weise für die Leistungsfähigkeit der deutschen Kunst der französischen gegenüber eine Lanze brach. Daraufhin stellten sich die Beziehungen zur Allgemeinen Zeitung wieder her und bald entsagte Pecht der Malerei gänzlich, um jetzt fast ausschliesslich der Kunstschriftstellerei zu leben.

Das vierbändige Werk »Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts« (1877—1885) wurde die Hauptschöpfung seines Lebens. Seine vielseitigen Beziehungen, seine Unermüdlichkeit, soviel wie möglich durch eigene Anschauung kennen zu lernen, seine kritische Schärfe und Unabhängigkeit bei aufrichtiger Bewunderung alles Guten, dazu sein trefflicher pikanter Stil macht dieses Werk nicht bloss zu einem Gegenstand belehrenden Genusses, sondern zu einer Quellensammlung ersten Ranges für folgende Zeiten, den Verfasser aber zu einem Vasari deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts. Die eingehende Kenntnis der Leistungen unserer Kunstführer verlieh auch seinen weiteren kritischen Arbeiten einen Massstab für die Beurteilung der gesamten Kunst. Seine patriotische Haltung aber machte ihn keineswegs blind gegen die

1) Schon Schmarsow hat mit Recht hier zwei Hände geschieden.

Leistungen anderer Nationen, wie er auch keine Selbstschonung kannte und nicht in die Verhimmelung einzustimmen vermochte, welche seine kritischen Vorgänger der cornelianischen Epoche zu widmen nicht müde wurden. So erschien er denn auch vollauf geeigenschaftet, die Zeitschrift »Die Kunst für Alle« seit ihrer Gründung 1885 zu redigieren und zwischen hinein (1888) einen stattlichen Band »Geschichte der Münchener Kunst« zu publizieren. Dem letzteren Werk folgte dann noch vor neun Jahren ein wertvolles Memoirenwerk in zwei Bänden, »Aus meiner Zeit« betitelt, hohen und allseitigen Ansprüchen durch den Umstand entsprechend, dass Pecht mit einer grossen Zahl deutscher Berühmtheiten auf vertrautem Fusse gestanden hat.

Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts wurde Pecht durch Augen- und Gehörschwäche seiner bewegten Thätigkeit entrissen. Ich konnte es jedoch nur bewundern, wie der fast neunzigjährige Greis noch immer den lebhaftesten Anteil an der ganzen Kunstbewegung nahm, selbst nicht ohne Verständnis für die neuesten Errungenschaften. Seine Briefe, die er mit der Lupe schrieb, zuweilen mit ineinander geschobenen wogenden Zeilen, blieben geistreich und liebenswürdig bis zuletzt, und was noch mehr, er blieb ein begeisterter Patriot und treuer Freund bis an sein am 19. April erfolgtes Ende.

F. REBER

NEKROLOGE

In **Budapest** starb am 29. April der Bildhauer Franz Szárnovszky. Geboren im Jahre 1864 zu Budapest, studierte er in Wien bei Hellmer und Weyr, in Paris bei Falguière, Roty, Chapu. Er war einer der beliebtesten Medailleure Ungarns; von ihm ist die monumentale Statue des Dichters Garay in Szegzàrd. In den letzten Jahren befiel ihn eine krankhafte Melancholie, seine Arbeiten wurden schwächer, so dass eines seiner jüngsten Werke, die Statue Pálffy's zurückgewiesen werden musste. Bald wurde sein Zustand arg (er zertrümmerte seine Werke), und musste in eine Heilanstalt gebracht werden, wo er starb.

Die bekannte Landschaftsmalerin **Elisabeth Reuter** ist auf einer Studienreise in Heidelberg gestorben.

Der Altmeister der dänischen Künstler, unter den Landschaftsmalern seines Vaterlandes der hervorragendste, **Vilhelm Kyhn,** ist am 11. Mai im Alter von 84 Jahren gestorben. Über seinen Lebensgang und künstlerische Bedeutung werden wir in einer folgenden Nummer näher berichten.

Der Tiermaler **Robert Erbe,** ein Schüler Ludwig Richter's, ist am 14. Mai in der Oberlössnitz im Alter von nahezu 60 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

Ludwig von Hofmann hat einen Ruf als Professor an die Kunstschule zu Weimar erhalten und angenommen und wird im Herbste dieses Jahres sein neues Lehramt antreten.

Der Bildhauer **Ignazius Taschner** in München hat einen Ruf an die Kunstgewerbeschule in Breslau erhalten und angenommen.

ARCHÄOLOGISCHES

Zur Statue des Demosthenes. Über den Demosthenes im Braccio Nuovo des Vatikans schreibt E. Petersen in seinem trefflichen »Vom alten Rom« (Berühmte Kunststätten I): »Die Rollenkapsel unten und die eine Rolle in seinen Händen sind freilich, soweit nicht des Ergänzers, eines pedantischen Kopisten Zuthat; und es ist kaum zu sagen, wie sehr dadurch die Idee des Werkes geschädigt ist. Das athenische Original, vielleicht selbst diese Kopie ursprünglich, stand mit verschränkten Händen, dem Ausdrucke inneren Kampfes und Kummers. Ganz mit sich und seinen Gedanken ist er beschäftigt; und, dass es bittere Gedanken, zeigt auch das gefurchte Antlitz, die zusammengezogenen Brauen.« Wir wissen aus der Pseudo-Plutarchischen Vita des Demosthenes, dass der grosse Redner um 280 v. Chr., 42 Jahre nach seinem Tode, von Polyeuktos mit ineinander gefalteten Fingern gebildet war; und gerade wie das Exemplar des Braccio Nuovo, so ist auch eine andere erhaltene Kopie im Besitz des Lord Sackville in KnolePark (Kent) fälschlich mit der Rolle ergänzt. Ein glücklicher Zufall hat nunmehr Paul Hartwig in Rom, unter einer Anzahl im Laufe des letzten Jahres im Garten des Palazzo Barberini an dem Abhange nach der Piazza Tritone zu gefundenen Marmorfragmenten, die richtigen Demostheneshände entdecken lassen, die zu einer anderen Marmorreplik der Polyeuktischen Bronze gehört haben müssen. Denn ein an gleicher Stelle gefundener rechter Fuss mit Sandale entspricht genau demjenigen der vatikanischen Statue. Die Möglichkeit der Zubehörigkeit der gefalteten Hände zu dem Polyeuktischen Demosthenes hat der praktiscke Versuch, den der Bildhauer Stanislaus Cauer für Hartwig gemacht hat, indem er die Barberinischen Hände mit dem Gipsabguss der Kopie im Braccio Nuovo vereinigte, bewiesen. Zwanglos fügte sich die rechte Hand dem Laufe des rechten Armes ein; eine kleine Differenz von einigen Millimetern beim linken Arm ist auf natürliche Weise zu erklären, da doch nicht jede Kopie dem voraussichtlich gar nicht nach Rom gekommenen Original durchaus gleich gewesen sein muss (vergl. die ausführliche Abhandlung von P. Hartwig im Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Institutes 1903, I).

M.

Wie das Athenäum berichtet, hat Herr Lionel Phillips, der schon früher die Mittel dargeboten hatte, um die Häuser anzukaufen, unter denen die Basilika Aemilia im römischen Forum verborgen war, auch noch die Mittel zur Verfügung gestellt, um drei weitere Häuser, die die Reste der Basilika bedecken, anzukaufen. Es hat sich bei den ersten Ausgrabungen herausgestellt, dass die Basilika bei weitem grösser war, als man ursprünglich angenommen hatte, so dass nur die Hälfte des alten Bauwerkes bis jetzt ausgegraben werden konnte.

DENKMALPFLEGE

Die **Florentiner Kathedrale** S. Maria del Fiore erhielt am 12. Mai, genau sechzehn Jahre nach der Enthüllung der neuen Fassade, ihre Vollendung durch Einweihung des bronzenen Hauptportals, eines Werkes von Agosto Passaglia. Die Reliefs stellen die unbefleckte Empfängnis und die Krönung Mariä dar, und Engel und Propheten, Kirchenlehrer und christliche Frauen und musizierende Putten schmücken die Einfassungen der Thürfelder. Die Höhe des Portals beträgt 7,85 m, die Breite 3,84 m und die Kosten belaufen sich auf 170000 Lire. — Auch die *Fassade des Domes zu Metz* erhielt in diesen Tagen einen herrlichen Schmuck durch ein reichskulptiertes Hauptportal, das in Gegenwart des Kaisers feierlich enthüllt wurde.

Beschädigte Statuen. Eine Venusstatue, die schönste von den vier am Eingang der Dorotheenstrasse in *Leipzig* stehenden überlebensgrossen Sandsteinfiguren von der

Hand des *Balthasar Permoser,* ist kürzlich bei einem Sturme vom Postament gestürzt und gänzlich zerbrochen. — Von der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Kolossalstatue der Maria an der *Schlosskirche zu Marienburg* ist neulich die rechte, das Scepter haltende Hand herabgestürzt und hat im Aufschlagen auch den rechten Fuss verletzt.

Auf die **Gefährdung zweier wichtiger Burgen** wird im »Burgwart« aufmerksam gemacht. Die eine ist die Rammburg im Dombachthal in der Nähe vom Anweiler und dem Triefels. Die mit der achtzehn Meter hohen Schildmauer verbundene Ringmauer, bestehend aus Bossenquadern, droht zusammenzustürzen, und damit wäre der völlige Ruin der aus der Hohenstaufenzeit, Ende des 12. Jahrhunderts, stammenden Gipfelburg besiegelt. — Gänzlich zerfällt die grösste Ruine Hessens, die Weidelburg, eine mit starker Ringmauer und zahlreichen halbrunden Türmen versehene Gipfelburg.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Bei Schulte in Berlin sieht man jetzt eine Reihe Bilder von **Jacque Emile Blanche.** Wer Blanche einmal in seiner Pariser Villa besuchte, hat auch den Schlüssel zu seinem Talent: ein reicher, ungemein geschmackvoller artiste-collectionneur, der sich mit den feinsten Blüten moderner Kunst zu umgeben weiss (sein Degas ist der schönste, den wir je gesehen haben) und sich ersichtlich daran vollsaugt. Das, was er giebt, sieht heute englisch aus, hat über fünf Jahre eine Manet'sche Note und ist in abermals fünf Jahren wieder englisch. Damit wollen wir dem Künstler wahrlich nichts Böses nachgesagt haben; denn ein Dutzend Bilder, so voller Charme, nebeneinander zu sehen, wird stets ein Genuss bleiben. Eine besondere, ganz reizende Spezialität von Blanche sind seine lecker gedeckten Tische. Die jetzige Ausstellung zeigt zwei solcher Stillleben, ein anderes hat zur Zeit die Berliner Secession und ein ganz besonders schönes sahen wir neulich bei dem Maler Cottet in Paris. Von den ausgestellten Bildnissen Blanche's ist das bedeutendste das seiner Mutter mit der schönen Hand, die ganz Manet ist, und das seiner Gattin mit einem bezaubernden Blick.

Uber die an dieser Stelle schon erwähnte **kunstgeschichtliche Ausstellung,** die Ende September in Erfurt gelegentlich der Jahresversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichtsvereine stattfinden soll, erfahren wir jetzt durch einen Aufruf näheres. Es sollen in erster Linie Werke der Malerei des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen, anhaltischen, thüringischen und fränkischen Gebiete vereinigt und den Tafelgemälden, Miniaturen, Glasmalereien, Nachbildungen von Wandgemälden, graphische Arbeiten und Handzeichnungen hinzugefügt werden. An diese Hauptgruppen gliedern sich Darstellungen thüringischer Baukunst an und ferner hofft das Komitee Goldschmiedewerke, Möbel und Kleinplastik des Mittelalters und der Renaissance zur Ausstellung bringen zu können. Leider hat man auf die Abteilung Schnitzaltäre wegen Transportbedenken bei diesen meist gebrechlichen Werken wieder verzichtet und auch kostbare Webereien und Keramiken werden nur ausnahmsweise vorhanden sein. Es scheint, das diese Beschränkung wohl hauptsächlich durch die Schwierigkeit für solche in die Millionen gehende Werte die Garantie und Versicherungssummen aufzubringen, bewirkt ist. Aber wenn die Ausstellung auch verhältnismässig klein und viel weniger kostbar wie die Düsseldorfer retrospektive Ausstellung im vorigen Jahre wird, so darf man doch das Bekanntwerden wertvollen wissenschaftlichen Materials und Anregungen für die Forschung auf diesen Gebieten erwarten.

Eine Sonderausstellung Menzel'scher Werke findet demnächst in London statt. Es sind zum grössten Teil die Werke, welche im Frühjahre im Künstlerhause in Berlin ausgestellt waren, vermehrt um 120 Blatt, die einen Überblick über die Schaffensthätigkeit Menzel's vom Jahre 1835 bis zu einer am 25. April 1903 vollendeten Studie geben.

Rom. In seinem Studio im Hof des Palazzo Venezia hat der österreichische Maler *Othmar Brioschi* kürzlich eine kleine Ausstellung seiner römischen Campagnalandschaften veranstaltet, die zu dem schönsten gehören, was den Kunstfreunden in Rom in den letzten Jahren an Erzeugnissen moderner Malerei vorgeführt worden ist. Das jahrelange Vertrautsein mit der Natur Italiens in allen ihren Stimmungen und zu jeder Jahreszeit, befähigte den Künstler, etwas Aussergewöhnliches zu leisten. Besonders wirkungsvoll erscheint ein Motiv aus der Villa d'Este, in welcher Brioschi früher schon jahrelang gearbeitet hat, eine Allee immergrüner Eichen aus Albano und eine sonnendurchglühte Campagnalandschaft mit einer Cypressengruppe im Vordergrunde. Man bewundert an diesen Gemälden nicht allein die feinsinnige Auswahl der Motive, sondern auch die vollendete Kunst der malerischen Technik.

E. St.

VOM KUNSTMARKT

Am 26. Mai versteigert **Rudolf Lepke** in Berlin die *Sammlung Wiesner* (Wien). Es sind 104 Gemälde, unter denen sich Defregger, Munkacsi, Makart, Lenbach, Hildebrandt, Bartels u. s. w. vertreten finden.

Die Versteigerung der **Sammlung Paculty** in Paris hat im Vergleich zu den enormen Preisen der Sammlung Lelong (über die wir demnächst einen Spezialbericht geben werden), nicht so hohe Preise, als erwartet, gebracht. Goya, Männliches Porträt 34500 Francs, »Der Liebesbrief« vom Meister der Halbfiguren erreichte 18180, Rigaud, Porträt 9000, Hieronymus Bosch »Das jüngste Gericht« 7100, die dem Memling zugeschriebene »Erscheinung der Jungfrau« 34000, die Pieta des Gerard David 17000, das Bacchanale von Rubens 9200, Thetis und Achilles von Rubens 19500 und die Mannalese von Rubens und Samtbrueghel 43000, das Porträt einer Nürnbergerin von Lorenz Strauch 2900, die heilige Trinität, dem Pacher zugeschrieben, 7900, die Anbetung der Könige, Castilianische Schule 5900, das Porträt der Infantin Isabella Klara Eugenie von B. Gonzales 11000 Francs. Die Gesamteinnahme war 319210 Francs. Im ganzen scheint die Versteigerung sehr »gemacht« gewesen zu sein. Zum Beispiel haben die Louvre-Direktoren, die mit gelegentlichen früheren Äusserungen hinter ihrem Rücken zu Eideshelfern im Kataloge herangezogen waren, gegen solch Verfahren öffentlich protestiert; ein zuerst als Fragonard bezeichnetes Bild wurde schliesslich ohne festen Namen ausgeboten u. s. w.

VERMISCHTES

Ein Herr *Dickes* hat in London bei Cassell ein Buch erscheinen lassen, worin er das sogenannte **Gesandtenbild von Holbein** als Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich (des Erbauers des Heidelberger Schlosses) und seines Bruders erklärt und ferner den Dresdner Morette ebenfalls für das Bildnis besagten Pfalzgrafens, gemalt von — Amberger! Die »Entdeckungen« des Herrn Dickes sind von ihm selbst so wenig gestützt, dass nur eine Erwähnung des Buches sich schon vollständig erübrigen würde, wenn nicht die deutsche Presse davon Notiz genommen hätte; deshalb sei dieses Notabene hergesetzt.

Die Untersuchungen über die Tiara des Saitaphernes haben jetzt schon die Fälschung erwiesen. Es ist sicher, dass der russische Ciseleur Rochumowski der Verfertiger der Tiara ist. Er legte Photographien vor, die die Arbeit darstellen, wie sie aus seinen Händen hervorgegangen ist und ohne die Beulen, die die Verkäufer dem Werke beigebracht haben, um den Anschein des Alters zu erregen. Weiterhin wurde die Tiara mit einer rötlichen Färbung überzogen, durch die der ursprüngliche Goldton verändert wurde. Rochumowski will 2000 Rubel für die Arbeit erhalten haben und weist nach, dass er für den mittleren Streifen den Bilderatlas der Weltgeschichte von Ludwig Weisser, 2. Auflage, benutzt hat. Er war bei der Anfertigung der Relieffiguren darauf bedacht, die Gestalten möglichst zu verändern, indem er den Körper der einen Figur mit dem Kopfe einer anderen verband, die Gewänder vertauschte und ähnliche Variationen vornahm. Eine andere Einzelheit, die auch dem Rochumowski verdankt wird, ist der Lilienfries, der über dem Kopfe der Figur hinläuft. Für den Streifen mit skytischen Figuren und die Ornamente hat er das Werk Tolstoi, Kondakof Antiquités de la Russie meridionale benutzt. — Rochumowski hat nicht nur die Tiare fabriziert, sondern hat eine Reihe anderer angeblich antiker Kunstwerke in Pariser Privatbesitz hergestellt, wie aus Paris mitgeteilt wird; so bezeichnet er in einer Pariser Privatsammlung einen Rython, eine Halsberge und eine Gruppe »Minerva leitet den Achilles« und eine grosse Vase als seine Arbeiten, die er für dieselbe Person, welche die Tiara bestellt hatte, gefertigt hat. Gegenwärtig hat Rochumowski ein Atelier im Hôtel de la Monnaie bezogen, wo er unter Aufsicht des Professors Clermont Garnot auf einer vom Staate gelieferten Goldplatte einen Teil der Tiara reproduziert.

The Burlington Magazine, eine neue englische Sammlerzeitschrift, herausgegeben von Rob. Dell, erscheint monatlich seit dem März in London und führt sich durch Inhalt und Ausstattung sehr wirksam ein. Man sieht sofort an den beiden ersten Heften, dass hier etwas viel Gediegeneres beabsichtigt ist, als mit dem seit 1901 erscheinenden Connoisseur, der zwar durch seine zahlreichen Abbildungen besticht, dessen Artikel aber selten zum Lesen locken. Das Burlington Magazine, das noch durch ein Beiblatt »Burlington Gazette« mit Auktionsberichten und sonstigen Neuigkeiten ergänzt wird, will ein Organ für hochgebildete, vornehme Sammler und die dem Sammlerwesen nahestehenden Gelehrten sein und zählt viele bekannte Namen wie L. Benedite, B. Berenson, Sidney Colvin, C. Lafenestre, E. Molinier, Sal. Reinach und J. Weale zu seinen Mitarbeitern. Im ersten Heft stellt Berenson das Werk eines unbekannten Florentiner Quattrocentomalers, der zwischen Botticelli und Dom. Ghirlandajo steht, zusammen und tauft ihn provisorisch Alunno di Domenico, das soll heissen: Schüler des Domenico Ghirlandajo. E. Molinier bringt eine reichillustrierte Studie über französische Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts und James Weale eine solche über die Brügger Ausstellung 1902 mit beachtenswerten Notizen über Hubert van Eyck. C. J. Ffoulkes weist durch Brescianer Urkunden 1515—1516 als Todeszeit des Vinc. Foppa nach. Im zweiten Heft interessieren besonders die Artikel über die Entwickelung der Form und Dekoration der altenglischen Silberpokale von P. Macquoid, ferner die Skizze über drei unpublizierte italienische Porträts (Tizian, Luini, Francia) von Herb. Cook, die Fortsetzung von Weales' Artikel über die Altniederländer und die Heliogravüre nach einem bisher unpublizierten und ganz hervorragend feinen Jünglingsminiaturporträt von Holbein im Besitze der Königin von Holland. — Wenn sich die neue Zeitschrift auf dieser Höhe des Inhalts und der Illustrationen zu halten vermag, so dürfte ihr eine internationale Verbreitung in Museums- und Sammlerkreisen sicher sein.

Der in Kunstkreisen seit einem Jahre vielerörterte **Geyger-Klinger-Prozess** ist in Berlin am 15. Mai im Revisionsverfahren durch Vergleich beendet worden. Nachdem in der ersten Instanz festgestellt worden war, dass Klinger in gutem Glauben gehandelt hatte, ja dass seine Behauptungen materiell durchaus nicht widerlegt, sondern nur in der Form angreifbar seien, hat nunmehr sich Klinger bereit finden lassen, zu erklären, dass er Geyger nicht persönlich zu beleidigen oder an seiner Ehre zu verletzen beabsichtigt habe. Durch diesen Vergleich ist die unerquickliche Angelegenheit beendet. Wer als Sieger daraus hervorgeht, ist nicht zweifelhaft.

Herr J. C. Gosschalk in Bussum schreibt uns: »In dem Aufsatz über die Berliner Secessionsausstellung (Kunstchronik Nummer 23) wird der Maler **Vincent van Gogh,** einer der zwei auf dieser Ausstellung vertretenen *Belgier,* genannt. Offenbar ist man über die Nationalität dieses Malers in Deutschland nicht ganz klar, denn die Bezeichnung als Belgier habe ich in deutschen Kritiken schon früher angetroffen. — Vincent van Gogh ist in Holland von holländischen Eltern geboren (1853, im Dorf Groot-Zundert, Provinz Nordbrabant). Er war schon 27 Jahre, als er zu malen anfing. Von den zehn Jahren seiner Malerthätigkeit — er starb 1890 — hat er fünf in seinem Vaterlande gearbeitet. Aus dieser holländischen Periode stammen Arbeiten, welche im Auslande leider weniger gekannt sind, aber nicht weniger echt und kräftig seine ausgeprägte Persönlichkeit offenbaren. In dieser Malerei schloss er sich in Farbe und Faktur noch ziemlich an seine Landesgenossen an, aber sein leidenschaftlicher Geist war darin schon ganz deutlich zu erkennen. Im Jahre 1886 kam er nach Frankreich und erfuhr dort den Einfluss der französischen Impressionisten, welchen Einfluss er aber ganz selbständig verarbeitete. Es ist die Produktion aus diesen fünf letzten Lebensjahren, welche man am meisten kennt. Er selbst scheint Franzose geworden, seine Kunst kommt vor wie umgewälzt. Allerdings nur in Technik und Farbe. Doch ist der Künstler mehr äusserlich als innerlich verändert. Denn wenn man seine beiden Kunstperioden tiefer vergleicht, lernt man die Einheitlichkeit dieser grosszügigen Natur erkennen. Jedenfalls ist er in jenem qualitativ nicht geringen Teil seiner Produktion, welche in Holland entstanden ist, nicht bloss von Nationalität ein Holländer, sondern wirklich ein holländischer Maler.«

Menzel's »Kreuzberg« aus dem Jahre 1847, von dem hier neulich gesprochen wurde, ist von der städtischen Kunstdeputation für die Sammlung der Stadt Berlin erworben worden. Dazu kann man nur gratulieren.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

Preisausschreiben

betreffend

Errichtung eines Brunnens in der Stadt Essen.

Die Stadtgemeinde **Essen** beabsichtigt, zur Erinnerung an ihre vor 100 Jahren erfolgte Vereinigung mit der Krone Preussen einen Brunnen zu errichten, für welchen als Platz ein am Steelerplatz belegenes Grundstück in Aussicht genommen ist.

Zur Erlangung eines geeigneten Entwurfes wird eine Ideenkonkurrenz unter den deutschen Künstlern veranstaltet.

Zur Beteiligung an dieser Konkurrenz erlaubt sich der unterzeichnete Oberbürgermeister hierdurch ganz ergebenst einzuladen.

Die Kosten des Brunnens sollen den Betrag von 25000 Mark nicht übersteigen. In dieser Summe sind die Kosten der Regulierung des Platzes, der Fundamentierung des Brunnens und der Zu- und Ableitung des Wassers nicht enthalten. Diese werden vielmehr von der Stadtgemeinde besonders übernommen.

Zu liefern sind eine Skizze (Modell im Massstabe 1/10), ein Lageplan mit eingezeichnetem Brunnen, eine Beschreibung und Kostenberechnung des Bauwerks. Hierbei wird zur Bedingung gemacht, dass die Kostenberechnung durch verbindliche, acht Wochen gültige Angebote leistungsfähiger Firmen belegt sein muss unter Anschluss einer Beschreibung des für die Herstellung in Aussicht genommenen Materials, sowie von Proben des letzteren.

Die Einreichung der Entwürfe mit ihren Anlagen muss bis zum **30. September 1903**, abends 6 Uhr, an die Adresse: **Oberbürgermeisteramt Essen (Ruhr)** erfolgen. Der Sendung ist ein verschlossener, mit einem Kennwort bezeichneter Briefumschlag beizufügen, welcher den Namen des Verfassers enthält.

Die Unterlagen für den Wettbewerb, d. h. ein Lageplan, Photographie des Platzes pp. sind gegen eine Gebühr von drei Mark von dem Oberbürgermeisteramte zu beziehen.

Für die drei besten Entwürfe sind Preise in Höhe von **2000 Mark, 1000 Mark** und **500 Mark** ausgesetzt, welche nach dem Urteile des Preisgerichts zur Verteilung gelangen werden.

Das Preisgericht besteht aus den Herren:

Oberbürgermeister **Zweigert** als Vorsitzender
Professor **Theodor Fischer**-Stuttgart
Professor Dr. **Konrad Lange**-Tübingen
Professor **Hermann Hahn**-München
Stadtbaurat **Wiebe**-Essen
Stadtbaurat **Guckuck**-Essen
Königlich Württembergischer Baurat **Schmohl**-Essen.

Die Stadtgemeinde behält sich das Recht vor, falls keiner der eingegangenen Entwürfe des ersten Preises für würdig erachtet werden sollte, die ausgesetzte Summe zur Erhöhung der beiden andern Preise oder zum Ankauf anderer Entwürfe zu verwenden. Die ausgesetzte Summe im Gesamtbetrage von 3500 Mark wird auf alle Fälle zur Verteilung gelangen.

Die Entscheidung des Preisgerichts wird den Herren Bewerbern umgehend mitgeteilt werden.

Die Stadtgemeinde behält sich das Recht vor, ausser den drei preisgekrönten Arbeiten weitere Entwürfe zum Preise von 300 Mark anzukaufen.

Nach Fällung des Urteils von seiten der Preisrichter werden die eingegangenen Entwürfe acht Tage lang öffentlich ausgestellt werden.

Essen, den 5. Mai 1903. **Der Oberbürgermeister.**

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 27. 29. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ALS DÜRER'S MUTTER STARB

VON RUDOLF WUSTMANN

1502 war Dürer's Vater gestorben, 1504 nahm der seit zehn Jahren verheiratete, kinderlos gebliebene Sohn die Mutter zu sich ins Haus, da sie nichts mehr hatte; zehn Jahre hat sie noch bei ihm gelebt: sie starb 1514 am 17. Mai, nachdem sie genau ein Jahr bettlägerig gewesen war.

Die fromme alte Frau, die achtzehnmal geboren hatte und an die Heiligen und den Teufel glaubte, hat keinen leichten Lebensabend gehabt. Von den bittern Seelenkämpfen ihrer letzten Zeit zeugt ihre ergreifende Kohlenporträtskizze von der Hand des Sohnes (datiert Oculi 1514, im Berliner Kupferstichkabinett) und seine Notiz »in ihrem Tod sach sie viel lieblicher, dann do sie noch das Leben hätt« — Nerven- und Seelenspannungen hatten das Gesicht vorher im Leben qualvoll entstellt.

Dürer berichtet, dass er der Sterbenden selbst vorgebetet habe. Sie hiess Barbara; das kleine Versgebet

Barbara, du reine Maid,
Komm mir zu Hilf in grösstem Leid.
Ich bitt, du wollest mir erwerben,
Auf dass ich nimmermehr mag sterben,
Ich werd dann sacramentlich berichtt,
Und hab mein Sünd gegen Gott geschlichtt

wird er schon früher für die Mutter zur Anrufung ihrer Namensheiligen zusammengestellt haben. Noch zwei andre Gebete, von ganz derselben Form, mag er der Mutter zum Trost gegeben haben, vielleicht zusammen mit kleinen Bildern seiner Hand. Das Gebet

Mutter Gottes, du reine Maid,
Ich bitt dich durch grosses Leid,
Das du hättest mit grosser Klag,
Do dein todts Kind vor dir lag,
Komm mir zu Hülf in meiner Not
Durch Jesu deines Sohns bittern Tod

darf man zu den wiederholt von ihm dargestellten klagenden Frauen bei der Kreuzabnahme halten, wenn es auch zeitlich nicht unmittelbar neben dem einen oder dem andern dieser Blätter — am ehesten dem der Kupferstichpassion — entstanden zu sein braucht; den eindrucksvollsten Christuskopf, den vielleicht je ein Künstler geschaffen hat, auf dem 1513 herausgegebenen Blatt »Engel mit dem Schweisstuch«[1]), dürfen wir als eine vorläufige Antwort auffassen auf das Gebet

O, o Gottes Gebärerin,
Der höchsten Thron Himmelkönigin,
Aller Sünder grösste Hoffnung,
Ich bitt dich durch dein Kindlein jung,
Jesum, der dich erschaffen hat:
Mach mich sehen sein Trawthat[2]).

»S. (d. i. [anno] Salutis?) 1513«, wie das Täfelchen links unten besagt, ist nun auch Ritter, Tod und Teufel entstanden. Auch wenn es damals der miles christianus des Erasmus nicht eben an die Hand gegeben hätte, lag es für Dürer nahe genug, seine tapfre alte Mutter, die dem baldigen Tode entgegen ging und dabei von Anfechtungen geplagt war, einem alten Ritter zu vergleichen, der seines Weges reitet, des heimischen Zieles gewiss, des himmlischen Jerusalems, das dort, nicht mehr zu fern, als hochgebaute Stadt winkt, von Bäumen und Büschen umgrünt, während es im Vordergrund, in des Alterslebens Gegenwart, Herbst geworden ist. Der Tod, der den Ritter nicht schaurig, sondern menschlich anblickt, ist sein Begleiter: ein auf der Reiterstudie von 1498, die Dürer benutzte, frei herunterhängendes Zügelende des Ritterpferdes ist auf dem Bilde an die Schnur geknüpft worden, an der des Kleppers Sterbeglöcklein hängt. Auch der Teufel begleitet, ja er hebt die Kralle zum Fassen, aber doch nicht erschreckend, den hässlichen Spiess hat er ruhig im Arme, und so reitet der Alte innerlich getrost: dem Teufel ist der Eintritt in die Burgheimat ja doch verwehrt. Wohl aber wird die Treue, der Hund, bis dorthinein geleiten[3]). Wichtig ist endlich der

1) Auf ihn geht zurück der von Schülerhand undürerisch ausgeführte und dabei höchst entsetzensvoll ausgefallene grosse Christuskopf, den man unbegreiflicherweise das christliche Gegenstück des olympischen Zeus genannt hat.

2) d. i. Trautheit.

3) Klinger's Amor, Tod und Jenseits fällt uns hier ein, schon der Rhythmus der Benennung des Blattes fordert übrigens zu dem Vergleich mit Ritter, Tod und Teufel auf. Bei Klinger galoppiert der Tod als Herr des Leichnams — diese Herrschaft drückt Dürer durch die Krone

Salamander, um dessen Auffälligkeit willen wohl der rechte Pferdehinterfuss etwas höher als ursprünglich beabsichtigt genommen wurde; er ist aus der naturgeschichtlichen Symbolik des Mittelalters heraus zu verstehen, wie sie für Dürer, der ja Symbole für Bilder geradezu sammelte, aus dem um 1500 sehr verbreiteten »Buch der Natur« Konrad's von Megenberg geläufig gewesen sein mag, er muss auch der Mutter davon gesagt haben. Bei Megenberg heisst es am Schlusse einer Reihe naturwissenschaftlicher Bemerkungen über den Salamander (nach der neuhochdeutschen Ausgabe von Schulz): »Dem Salamander gleicht die brennende Seele, die so stark in der Flamme und Inbrunst der göttlichen Liebe glüht, dass keinerlei unreine, fleischliche Begier an ihr sich findet. Die Seele lebt einzig vom Tau der göttlichen Gnade und der Luft, das heisst den Gaben des heiligen Geistes. Im Feuer wird sie so rein und klar, dass der göttliche Schein aus ihr leuchtet wie aus einem reinen Spiegel, den Gott sich selbst als kostbaren Schatz erwählt hat, nicht etwa zu einem geringen, denn Gott schätzt die Seele nicht gering, sondern als einen wertvollen Gegenstand seiner Liebe, nach ihm selbst gebildet. Nun wisse, dass der Mensch auf Erden, der auch nur einen Teil dieser Flamme erwirbt und sich fleissig darin übt, zur Stunde so glücklich wird, dass alle seine Sinne verschlossen werden und er in eine so zarte und süsse Entzückung verfällt, dass ich Hund sie dir nicht schildern kann.« Das ganze also wieder und erst recht ein religiöses Trostblatt, in erster Linie für die Mutter, natürlich auch sich selbst gearbeitet.

Das Jahr 1514 kam und die schwarze Stunde, wo das Leben der Mutter erlosch. Dürer zeichnete auf: »Davon hab ich solchen Schmerzen gehabt, dass ichs nit aussprechen kann.« Viele, die diesen Schmerz kennen, wissen, wie er den Menschen geistig in heftige Thätigkeit setzt. Dürer arbeitete die Melancholie. Wir verstehen das Blatt nicht, wenn wir es auf Grund des heutigen Begriffes Melancholie ansehen, wie z. B. auch Goethe that, als er das Verslein dichtete:

> Zart Gedicht wie Regenbogen
> Wird nur auf dunkeln Grund gezogen.
> Drum behagt dem Dichtergenie
> Das Element der Melancholie.

Für den Nürnberger von 1500 bedeutete Melancholie in erster Linie Trauer[1]). Ein nürnbergisches deutsch-italienisches Sprachbuch des 15. Jahrhunderts[2]) verzeichnet nacheinander: die chlag *lamento,* chlagen *lamentare,* die trawrung *la melonchonia,* trawrung haben *havere malonchonia,* die tröstung *la chonsolazion* u. s. w. — Es ist spät abends auf der Plattform eines Kirchendachs. Rechts ragt der dunkle Turm, nur ein kleines Stück sichtbar, noch weiter empor, die Leiter hinauf ist angelehnt, aber warum noch höher steigen, in den Himmel führt es ja doch nicht. Wage im Gleichgewicht[1]), Uhr, magische Zahlentafel[2]) und Sterbeglöcklein sind am Turm angebracht. Zwei Engel haben sich niedergelassen, ein grosser und ein kleiner, wie Dürer auch sonst kleine, spielende Engel und grosse, wie erwachsene Menschen denkende gegenüberstellt, z. B. auf dem grossen Holzschnitt Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Im ganzen ähnlich dem dort ganz rechts knieend anbetenden grossen Engel mit Flügeln, langem Haar und Krönlein ist der grosse Engel auf der Melancholie gebildet. Die in englischem Privatbesitz befindliche Federzeichnung von 1514, die entweder Dürer's Schwägerin oder seine Frau darstellt, ist eine erste Sitzkostümstudie dazu, wie Sitzhaltung, Faltenlinien des Rockes, der grosse Schlüsselbund, die breite Taille und der charakteristische, über die Schultern führende Taillenrandstreifen zeigen. Doch wurde für die Ausführung die linke Körperhälfte in jene sinnende Stellung gebracht, die durch Walter's von der Vogelweide Selbstbeobachtung klassisch geworden ist: daruf sazt ich den ellenbogen, ich het in mine hant gesmogen mein kinn und ein min wange, do dacht ich mir vil ange u. s. w., das Auge mehr aufwärts gerichtet, mit dem Blick in innere Ferne, und alles gegenüber der Skizze ungeahnt herrlich nach neuen Studien ausgeführt. Der Kranz mit teils seitlich gebundnen, teils aufwärts stehenden Zweiglein muss damals so getragen worden sein, auch Schongauer krönt Engel mit genau diesem Kranz. Die rechte Hand liegt auf einem Buch und hält einen Zirkel: schon damals sah Dürer seine theoretische Arbeit als seine Hauptthätigkeit an[3]), und der Genius seines geometrischen, wissenschaftlichen Denkens ist eben der grosse Engel. Deshalb liegt allerlei Mess- und Schreinerwerkzeug hier herum, daher die Kugel, dieses geometrische Unikum, und daher der wundervoll gezeichnete, im primitiven abwechselungsreichste Block eines oben und unten durch einen Eckquerschnitt (Ortschnitt hat Dürer wohl gesagt) ähnlich dem Ei des Columbus aufrecht stellbar gemachte grosse rhombische Hexaeder, der nächste

aus, die er dem Tod aufsetzt, er giebt Tod, Ritter und Teufel als König, Ritter und Landsknecht — auf dem klapperbeinigen Sarge dahin, Amor aber, die Liebe, die nicht aufhört, radelt als Sieger an der Spitze, und das kranke Geträum vom Jenseits trottet als nebelhafter Schafskopf hintennach.

1) Dann auch (Melecholei) Niedergeschlagenheit, Abgespanntheit; doch war sich Dürer, wo er die lateinisch-romanische Form gebraucht, der Grundbedeutung »trauernder Sinn« sicher bewusst.

2) Herausg. von Brenner, München 1895.

1) Altbayrisch hiess das Ebenwage, geheiligte Dinge, z. B. geweihte Kerzen, nannte man Gottes Ebenwage; so hier als Wunsch von der Seele der Mutter?

2) Schon andre haben gesehen, dass die Zahlen der mittleren beiden Reihen dieser Tafel unten das Jahr (1514), oben addiert den Monat (5, Mai) in der Mitte über das Kreuz gelesen zweimal den Tag (17) des Todes der Mutter angeben.

3) Eine Federzeichnung von ihm in der Königlichen Bibliothek in Bamberg, die das Denkmal eines Sieges über »mächtig Leut« zeigt, das er später wenig verändert zusammen mit dem zeitgemässen Bauernkriegsdenkmal in der »Unterweisung der Messung« veröffentlichte, ist datiert: 1513.

Verwandte des von Dürer einmal als schlechtest Corpus, einfachster Körper, bezeichneten Würfels. Der kleine Engel meint Dürer's künstlerische Thätigkeit, sie regt sich unmittelbar in der tiefen Trauer wieder, während die denkende Zirkel und Buch ruhen lässt, weil das Denken über den Tod sie beschäftigt. Der kleine Engel kritzelt auf einem Täfelchen (Tafel bayrisch = Gemälde); dass er auf einem Mahlstein sitzt, ist, vermute ich, damit zu erklären, dass auch der gebildete Altbayer vielfach thatsächlich mahlen und malen nicht unterschied[1]) (vielleicht die Vorstellung zu Hilfe nehmend, dass die Farben gerieben werden?). Das Engelköpfchen ist übrigens derselbe pausbäckige Lockenkopf, den Knackfuss S. 138 aus einer englischen Privatsammlung wiedergiebt. Der treue Hund liegt traurig-müde zusammengekauert da. Eine Fledermaus flattert vorüber; dass gerade sie zur Trägerin der Zettelinschrift gemacht worden ist, wird nicht bloss daraus zu erklären sein, dass Fledermäuse eben abends um Kirchtürme flattern, für Dürer war wohl auch der volkstümliche Wortgebrauch Fledermaus = Steckbrief mit im Spiele. Und nun der Landschaftsblick: Küste, an die Unendlichkeit erinnerndes dunkles Meer, am Nachthimmel ein Regenbogen, ganz als letzte Ferne ein gewaltiges Licht, unzählige Strahlen in sich sammelnd. Zur Deutung des Nachtregenbogens sei eine Luther'sche Briefstelle zitiert, 1525 geschrieben, als Friedrich der Weise in Schloss Lochau starb: »Das Zeichen seines Todes war ein Regenbogen, den wir, Philippus und ich, sahen in der Nacht über der Lochau.« So hier der Nachtregenbogen als Zeichen des Todes der Mutter; und das grosse Licht als ältestes, einfachstes und erhabenstes Symbol dessen, wohin sie eingegangen ist.

Auf dem Fledermausflügelbrieflein steht Melencolia I. Dürer hatte also noch mehr Blätter der Trauer in Absicht. Aber unmittelbar nach dem tiefsten Schmerz erfuhr er eine Art Seligkeit, die die Welt überwunden hat: so entstand das dritte dieser Blätter, der heilige Hieronymus im Gehäuse. Wir werden uns des eigentümlichen Charakters des Bildes vielleicht rascher bewusst, wenn wir es mit dem so gänzlich anders gehaltenen Stich von 1512 vergleichen: dem Hieronymus mit dem Weidenbaum. 1512 kahle Felsenkluft, dürrer Baum, Tümpel, ganz drunten weit ein winziges Stück Menschenkultur (Dorf oder Stadtteil), hier oben ein inbrünstiger alter Beter, ein Feuerkopf und kräftiger Leib, der in festem Anschauen des Crucifixus, die Hände zusammenlegend, Kraft erfleht für das Formulieren der frommen Gedanken, die er sich anschickt niederzuschreiben. Der von 1512 heischt Seligkeit wie der verlorne Sohn von ca. 1500; der von 1514 hat sie wie der Antonius von 1519. Er ist im Schreiben mitten drin, sitzt dabei im behaglichen Hause mit den grossen Fenstern auf eine Strasse, auf der die Kaufmannswagen rollen; warme Nürnberger Junisonne strahlt herein. Ein grosser tiefer Friede spricht aus dem Bilde; wir glauben die Feder kritzeln zu hören, die die frommen Gedanken des in sich versunknen Alten aufs Papier bringt. Der spinnende Löwe ist zwar das Konterfei des heruntergekommensten Menagerielöwen, den man sich denken kann, steht aber doch weit über dem Löwenversuch von 1512. Mit Macht ist die Perspektive eingezogen und schliesst das Ganze fest zusammen, obendrein sind unten, links und oben Treppenstufen, Pfeiler und Zierbalken an drei Seiten als rahmende Ränder hinzugefügt. So ist dieser Kupferstich religiös wie künstlerisch das reifste der drei grossen Blätter. Die Menge Symbolik, die sich der ersten frommen Trauer ergab, ist auf ein allerdings grosses Symbolum eingeschränkt worden: den Flaschenkürbis an der Decke, zu dessen Deutung uns wieder Megenberg verhilft. In seinem Abschnitt über Kürbis heisst es am Ende: »Michael von Schottland sagt, der Kürbis öffne seine Blüten in der Nacht und zeige seine Schönheit im Finstern. Am Tage aber schliesse er seine Blüten wieder, die dabei welken, bis sie zuletzt vertrocknen und abfallen. Ach und wehe uns armen Sündern, die wir unsre Blüte und Kraft in der Finsternis mit Bosheit verzehren, im Lichte der guten Werke aber verschliessen und so verdorren bis zu unserm Tode und Hinsterben! Ach und aber ach und wehe mir armen Kürbis, wie lange hat mich die Welt in ihre Finsternis hineingezogen und verlockt mich immer noch weiter! Fahre hin, Falschheit, fahre hin, Üppigkeit und böse Lust!« Der bei Dürer feierlich aufgehängte Riesenkürbis ist eine ausgereifte Idealfrucht, vergessen sind die Kämpfe seiner Blütenzeit, er ist das Gleichnis des Heiligen, der die Welt überwunden hat.

Aus dieser abgeklärt verzückten Stimmung, dem höchsten, was die Religion des christlichen Mittelalters zu bieten hatte, fand Dürer wieder den Weg in das Leben der Gegenwart, so wie sich die schmerzliche Aufregung über den Tod seiner Mutter beruhigte. Was ihm weiter half, waren namentlich der neu erwachende Farbensinn, das gesteigerte Interesse am Porträt, das Denken auf typische Formung des Individuellen und die Reformation; alles Allegorisieren glitt dabei von ihm ab, seine Darstellungen des Lebens selbst wurden volle Lebenssymbole, und als erhabenstes Zeugnis seines neuen reifen religiösen und künstlerischen Innern entstanden schliesslich die Apostel.

Die beiden herrlichen Gewänder des Paulus und des Johannes sind die gewaltige Illustration zu dem Anfang von Dürer's nicht ausgearbeiteter theoretischer Skizze »Von Farben« (Londoner Handschrift): »Wenn du malst 2 Röck oder Mäntel, ein weiss, den andern roth. Und wenn du sie schättigest« u. s. w. Die feste Fussstellung des Paulus und die peruginisch-raffaelische des Johannes sind die Illustration zu einer Stelle aus dem IV. Buch des Werkes »Von menschlicher Proportion«: »Zum Ernst muss man eine grimme Stellung brauchen und zu der Lieb eine freundliche.« Zum Verständnis der Köpfe und Charaktere ist die wichtigste theoretische Stelle Dürer's die aus dem Schluss des III. Buches dieses Werkes: »Also ist durch die Mass von aussen allerlei Ge-

1) Was auch oft heute noch nicht geschieht, s. Schmeller unter *malen*.

schlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, luftig, wässrig oder irdischer Natur sind.« Die Verteilung der vier Elemente auf Paulus, Johannes, Markus — statt wässrig gebraucht Dürer sonst auch den Ausdruck quallet, d. i. quallig, von solchen Erscheinungen wie Markus, denen er Löwenstärke zutraut —, Petrus ergiebt sich von selbst. Wer noch weiter in das Wesen der vier eindringen will, muss Dürer's Grundsatz bedenken »Aus viel mancherlei Menschen mag durch ein Verständigen etwas Guts zusammengelesen werden durch alle Theil der Glieder«, über den er sich für das Idealcharakterporträt ein andermal noch genauer ausspricht: »Ein jedlich gemacht Haupt ist zu verstellen und unkuntlich zu machen mit Haar oder beschorn, kraus oder schlecht, dick oder dünn, lang oder kurz, locket oder gestrählt, trucken oder nass. Also auch im Bart oder ohne Bart alle Ding wie im Haar gebraucht.« Nun erkennen wir in Paulus dasselbe Modell wieder, das in dem Hieronymus mit dem Weidenbaum benutzt war, und im Petrus, der abwärts ins Buch sieht, die wesentlichen Gesichtszüge des berühmten 93jährigen lesenden Antwerpener Juden mit den fast geschlossenen Augenlidern und der hochgeflügelten Nase. Johannes ist ein idealisierter Melanchthon; der Melanchthonkupferstich, 1526 wie die Apostel veröffentlicht, zeigt dieselbe Profillinie wie der Johannes. In Markus endlich steckt Luther. Das Cranach'sche Rundbildchen, das Luther 1525 von sich, zusammen mit einem gleichen Käthe's, als eine Art Hochzeitsanzeige vielfach verschenkte, ist jedenfalls auch nach Nürnberg gelangt. Schon Anfang 1520 hatte es Dürer als einen Herzenswunsch an Spalatin ausgesprochen: »Hilft mir Gott, dass ich zu Doctor Martinus Luther kumm, so will ich ihn mit Fleiss kunterfetten und in Kupfer stechen, zu einer langen Gedächtnuss des christlichen Manns, der mir aus grossen Ängsten geholfen hat.« Dieser Wunsch sollte sich nicht erfüllen, doch dafür erhielt nun Dürer's Markus wenigstens nach jenem Lutherbildchen den etwas qualligen Kopf, die aufrechte, nicht eben hohe, oben fast ausladende Stirn, die kurze, kräftige Nase mit den kreisrunden Löchern und die mittlere Stirnlocke, auch die Gesamtansicht des Kopfes ist dieselbe wie auf dem Cranach'schen Bild. Das lockigere Haar, der Bart, die lebhaften offnen Augen — dass Luther solche haben konnte, war bekannt — und der leicht geöffnete Mund sind Dürer's Änderungen nach der oben von ihm selbst beschriebenen Regel von künstlerischer Freiheit. So ist Dürer's Schluss- und Meisterwerk zugleich ein aus dem Individuell-Zufälligen ins Typisch-Bedeutende gesteigertes Denkmal der Reformatoren.

STUTTGARTER PORTRÄTAUSSTELLUNG

Im grossen Saale des Königsbaues ist gegenwärtig eine Ausstellung von Porträts aus Privatbesitz, zum Besten der hiesigen Kinderküchen, ins Werk gesetzt, die alle Beachtung verdient. »Eine Ausstellung von Familienbildnissen aus württembergischem Privatbesitz, Hunderte und aber Hunderte pietätvoll von den Nachkommen gehütete Bildnisse ihrer Vorfahren, Bildnisse von württembergischen Regenten oder mit unserem Herrscherhause verwandten fremden Fürsten, von Männern und Frauen, die für die württembergische Geschichte von Bedeutung waren, durch jahrelanges Sammeln in der Hand von Privaten vereinigte Kunstschätze und eine kleine Anzahl von Werken moderner Porträtkunst.« So heisst es im Vorwort des von Dr. Franck-Oberaspach bearbeiteten, illustrierten Katalogs, der durch die eingestreuten biographischen Notizen einen bleibenden Wert behält. Abgesehen von einigen wenigen älteren Bildern beschränkt sich die Ausstellung auf die letztvergangenen zwei Jahrhunderte. Die Gestalten des Herzogs Karl Eugen und seiner Franziska führen uns in die Welt des Rokoko ein, aus welcher Zeit noch manches interessante Porträt oder Familienstück uns entgegenwinkt.

Guibal und *Weissbrod* waren damals die Koryphäen der Porträtierkunst in der herzoglichen Residenz. Die klassische Zeit am Anfang des vorigen Jahrhunderts ist gut vertreten durch Bilder von *Hetsch, Schick* und *Seele;* besonders Hetsch zieht durch zwei grosse Familienstücke (Familie Pistorius und Zeppelin) die Aufmerksamkeit der Besucher an sich. Von bekannten auswärtigen Grössen ist *Tischbein,* der ehemalige Direktor der Leipziger Akademie, durch eine Reihe von Bildern vertreten. Mit *Stirnbrand* (1788—1882) rücken wir in die Biedermaierzeit ein er war der Hofmaler König Wilhelms I., den er unzähligemale gemalt hat; neben ihm erscheinen *Morff, Leybold,* der Soldatenmaler *Schnitzer, Mosbrugger* und mancher andere fast vergessene Künstler. Die romantische Erscheinung Nikolaus Lenau's hat *Emilie von Reinbeck* (1794 bis 1846) festgehalten, Justinus Kerner's Bildnis sehen wir von *Bruckman,* Gustav Schwab von *Leybold,* Wieland von *May,* der auch Goethe malte, aus dem Besitz der Freifrau von Cotta. Ein köstliches Bildchen ist das Porträt der Mutter des bekannten Biberacher Genremalers *Pflug.* Wertvoll sind die Zuwendungen des königlichen Hofes, namentlich auch aus dem Besitz der Herzogin Wera, welche zahlreiche Porträts aus der russischen Kaiserfamilie spendete. Dem Lieblingskind des Rokoko, dem Miniaturbildnis, ist grosse Aufmerksamkeit geschenkt, überaus zahlreich waren die Einsendungen in dieser Richtung, an deren Spitze wieder die Zuwendungen des königlichen Hofes stehen; ausserdem haben Frau von Griesinger, Geheimer Kommerzienrat v. Pflaum, Frau Major Flaischlen und andere Sammler ihre Schätze hergeliehen.

Die Neuzeit wird vortrefflich repräsentiert durch die *Lenbach*-Kollektion, hauptsächlich aus dem Besitz des Dr. Kilian Steiner stammend, ferner bemerken wir *Delug, Fritz* und *Hermann Kaulbach, Ferd. Keller, Liezenmaier, Stuck, Huthsteiner, Treidler, Horst.* Von älteren Malern darf nicht vergessen werden: *Winterhalter,* der bekannte Fürstenmaler, dann die Stuttgarter *Erhardt, Buchner, Abel,* Fräulein *Martens* und andere. Eines der besten Porträts lieferte Fräulein *Lautenschlager* durch die Bilder des Dichters Notter und seiner Frau. Auch die Graphik ist durch eine Auswahl von Blättern aus der Königlichen Kupferstichsammlung und der Königlichen Landesbibliothek vorteilhaft vertreten, ebenso die Plastik durch Namen wie *Donndorf, Kopf, Kiemlen, Freund.* Der Hauptreiz der Ausstellung liegt aber wohl in den alten Familienbildnissen, den »Hausreliquien«; ein Beitrag zur Heimatkunde ist hier vorgeführt, welcher das Interesse der Besucher vollauf in Anspruch nehmen darf.

MAX BACH.

BÜCHERSCHAU

Dr. Josef Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien.* Handbuch der Architektur, II. Teil, 5. Band, 564 Seiten mit 558 Abbildungen und 5 Tafeln. M. 27.—.

Durm's Werk ist das Ergebnis langen eingehenden Studiums und herzlicher Stellung zu dem Thema. Der

Verfasser liebt die Renaissance, sie ist ihm ein Stück, ja wohl der Hauptinhalt seines Lebens. Seine Bücher über griechische, etruskische, römische Architektur erscheinen nun, nachdem dieses Werk erschienen, gewissermassen nur als notwendige Vorbereitungen zur Behandlung des Hauptwerkes, das er jetzt seinen Freunden vorgelegt hat. Eine grosse Menge selbständiger Aufzeichnungen giebt ihm neben der gewaltigen Litteratur die Unterlage für seine Stoffbehandlung. Mit Dank wird gerade der Kenner der vielen Bücher über das behandelte Thema anerkennen, von einer wie grossen Anzahl von Bauwerken wir hier zuerst zeichnerisch zuverlässige Kunde erhalten. Es ist eben einmal ein das ganze Gebiet genau kennender *Architekt,* der den Stoff sichtete und die Lücken planmässig füllte. Der Text beruht hinsichtlich der Anordnung und des geistigen Gehaltes auf Jakob Burckhardt und zwar vielleicht mehr, als erwünscht sein wird. So hoch auch der Meister des Cicerone steht, so ist doch eine Fortentwickelung seiner Ansichten möglich. Die Stellung beispielsweise des Palastbaues der Frührenaissance zu dem der Gotik, das Wertverhältnis der Hochrenaissance zum Barock und manches andere verdienten eine genaue Durchsicht. Durm ist den späteren Renaissancestilen gegenüber sogar ablehnender als Burckhardt. Will er doch beispielsweise Bernini eine künstlerische Absicht bei den perspektivisch sich verjüngenden Anlagen von St. Peter absprechen! Den Kunsthistoriker wird es interessieren, dass Durm die Cancelleria noch dem Bramante zuschreibt und sie »das hohe Lied der Renaissance« nennt. Es ist das wohl der springende Punkt zur Charakterisierung von dessen Stilauffassung. Andere sind der Ansicht, dass die Trockenheit und Kühle der Schauseite des berühmten Palastes eben ein Zeichen dafür sind, dass man ihn schwerlich dem eben aus der Lombardei, aus einem eigenartig gestaltenreichen Schaffen kommenden Meister zurechnen darf! Durm ist eben als Beurteiler der Renaissance Klassizist. Das ist sein gutes Recht. Andere sind es aber nicht und auch sie sind darum nicht zu unterschätzen. Durm behagt ein Bau — wie Burckhardt — um so mehr, je stärker er antiken Geistes ist; die anderen schätzen den *eigenen* Geist jeder Zeit höher, als die Entlehnung. *—t—*

G. Ungewitter, *Lehrbuch der gotischen Konstruktion.* 4. Auflage, neu bearbeitet von K. Mohrmann, Prof. an der Königl. Technischen Hochschule zu Hannover. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz, 2 Bände. XIV und 690 Seiten, 1507 Abb. Broschiert M. 27.—, gebunden M. 32.—.

Der alte »Ungewitter« erschien 1858 als eines der ersten Bücher, die eine klare sachliche Darstellung der Gotik brachten. Zum zweitenmal hat nun Mohrmann die Überarbeitung dieses Buches übernommen, so dass nun Ungewitter's Name am Kopfe des Buches nur noch wie eine Höflichkeit gegen den trefflichen Führer in die mittelalterliche Kunst erscheint; selbst wenn man die Pietät anerkennt, mit der das Urwerk behandelt wurde. Die wiederholten Ergänzungen, Einfügungen, die starke Vermehrung des Abbildungsmaterials lassen die neue Auflage des Buches thatsächlich mehr als ein Werk Mohrmann's als Ungewitter's erscheinen. Man könnte es in gewissem Sinne ein Lehrbuch der *deutschen* Gotik nennen. Wenigstens ging die Ungewitter'sche Lehre fast ausschliesslich von der deutschen Gotik und zwar von der damals »gute Gotik« genannten des endenden 13. und 14. Jahrhunderts aus. Aber Mohrmann musste der künstlerischen Überlegenheit Frankreichs in den Frühzeiten der Gotik sowie den Werken Viollet-le-Duc's Rechnung zollen, so dass jetzt wohl die Hälfte aller Beispiele im Buche französischen Ursprunges ist. Ganz fehlen England und Italien. Man sieht daraus, dass Mohrmann nicht eine nach Vollständigkeit strebende geschichtliche Abhandlung, sondern seinem Programme gemäss für den ausführenden deutschen Architekten ein Handbuch liefern wollte, aus dem zu ersehen ist, wie das Mittelalter die grossen Hauptaufgaben, aber auch wie es jede konstruktive Einzelheit gelöst hat. Die bei aller begeisterten Wärme klare, ebenso einfache als sachliche Sprache des Buches macht es dem Praktiker besonders wertvoll, wie denn auch eine Fülle praktischer Beobachtungen zur Darstellung gebracht werden. *—t—*

Weber's Lehr- und Handbuch der Weltgeschichte. XXI. Auflage, Verlag von W. Engelmann, Leipzig 1902.

Wenn wir von diesem jetzt in 21. Auflage erscheinenden, im besten Sinne populären Geschichtswerke hier Notiz nehmen, so geschieht es wegen der kunstgeschichtlichen Beiträge aus der Feder des Professors Dr. Ernst Lehmann. Sie setzen in dem zuletzt erschienenen 2. Bande ein und umfassen die Hauptereignisse und Erscheinungen von der altchristlichen Kunst bis zum Ende der Gotik. Was diesem Abrisse einen besonderen Wert giebt, ist die feinsinnige Auswahl aller wirklich bedeutsamen Erscheinungen, und die wundervolle Knappheit, Klarheit und Schärfe im Ausdruck und allen Definitionen. Wer in der Praxis kunstgeschichtlichen Unterrichts erfahren hat, wie schwer es ist, die Kunstentwickelung irgend einer Periode in allen ihren markanten Erscheinungen und Trägern kurz und schlagend zu charakterisieren und nebenbei alle notwendigen Definitionen und Erklärungen zu geben, ohne in eine trockene, lehrhafte und abgerissene Diktion zu verfallen, der wird die Lehmann'sche »Präzisionsarbeit« zu schätzen wissen. Wenn die nächsten 2 Bände diesen Abriss vollendet darbieten, werden wir damit eine neue Einführung in die Kunstgeschichte haben, die sich in den Rahmen des ganzen grossangelegten Werkes vortrefflich einfügt und ihm durch seine Klarheit und Gediegenheit zur Ehre gereicht. *F. B.*

Der neue Katalog der Stuttgarter Galerie. Mit wahrer Freude wird jeder Kunstfreund den vor kurzem im Verlag von W. Spemann erschienenen neuen Katalog der Königlich Württembergischen Staatsgalerie, oder wie der Titel bescheiden sich ausdrückt: Das Verzeichnis der Gemäldesammlung im Königlichen Museum der bildenden Künste in Stuttgart, begrüssen. Wie schon früher erwähnt, ist im Laufe des vorigen Sommers der ganze Gemäldeschatz der Sammlung durchweg neu geordnet und in teilweise verbesserten Lokalitäten neu aufgestellt worden. Als Abschluss dieser Arbeit erscheint jetzt der Katalog, welcher von dem dermaligen Inspektor der Sammlung Herrn Professor Dr. von Lange mit grossem Fleiss und sichtlichem Interesse für die Sache bearbeitet worden ist. Damit ist unsere Galerie endlich in die Reihe derjenigen Sammlungen eingetreten, welche sich eines wissenschaftlichen Führers erfreuen und für kunstwissenschaftliche Studien erschlossen sind.

In einer 56 Seiten starken Einleitung giebt der Verfasser eine Geschichte der Sammlung, die zurückreicht bis in die allerersten Anfänge herzoglich württembergischen Gemäldebesitzes zu Anfang des 17. Jahrhunderts. An der Hand der alten Inventare konnte manches Stück zwei Jahrhunderte zurück verfolgt werden, und es ist hochinteressant, den Verfasser auf seinen archivalischen Forschungen zu begleiten. Schon im Jahre 1650 errichtete Eberhard III. eine Pinakothek im neuen Lusthaus und 1724 finden sich nahezu 1000 Bilder in der Ludwigsburger Galerie, die von den folgenden Herzogen stets vermehrt wurde und über welche ein besonderer »Directeur de galerie« gesetzt war. Zur Zeit des Herzogs Karl Eugen's und seiner Nachfolger bekleideten diese Stelle: der Kammermaler Grooth, dann

der bekannte Hofmaler und Professor an der Academie des Arts Guibal, ferner dessen Kollege an der Akademie, der Landschaftsmaler Harper bis 1798, auf ihn folgte der Klassizist Hetsch und schliesslich der Hofmaler König Friedrich's, Seele. Die Initiative zur Errichtung einer öffentlichen Gemäldegalerie verdankt man aber erst dem König Wilhelm I., unter dessen Regierung der Staat das Kunstgebäude in der Neckarstrasse errichtete (1838—42), welches dann in den Jahren 1881—1888 durch zwei rückseitige Flügel erweitert wurde. Die Galerie, welche mit 246 Bildern eröffnet wurde, zählte im Jahre 1854 nach Einverleibung der Galerie Barbini-Breganze 593 und im Jahre 1863, nachdem die altdeutsche Gemäldesammlung des Obertribunalprokurators Abel erworben war, 697 Stück; der neueste Katalog verzeichnet 939 Bilder, wobei zu bemerken, dass schon früher wegen Platzmangel 17 minder bedeutende Gemälde der Galerie Barbini und neuestens wieder 53 Stück ausgeschieden wurden, so dass der ganze Bestand der Galerie jetzt 1009 Stück betragen würde.

Der Katalog selbst gliedert sich in zehn Abschnitte: altdeutsche, altniederländische, vlämische, holländische, deutsche Schule des 17. und 18. Jahrhunderts, englische, französische und spanische Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts, Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts, desgleichen des 17. und 18. Jahrhunderts, dann moderne ausländische Schulen und schliesslich die deutschen Schulen des 19. Jahrhunderts. Die Anordnung ist derart, dass zuerst der Künstler mit den nötigsten biographischen Notizen erwähnt ist, dann der Inhalt des Bildes nebst allen darauf vorkommenden Inschriften und Monogrammen angegeben und schliesslich die Technik, die Masse und die Provenienz der Bilder genau verzeichnet ist.

Es ist ein ganz besonderes Verdienst des Verfassers, gerade den letzteren Punkt, die Provenienz der Bilder, mit aller Energie und mit einem bewunderungwürdigen Spürsinn verfolgt zu haben. Die Ergebnisse waren zum Teil höchst überraschende, z. B. gleich bei den beiden ersten Nummern des Verzeichnisses, den Porträts von Amberger, die früher dem Holbein zugeschrieben wurden. Die Bilder stammen aus der ehmaligen Sammlung Hassler und kamen von dort in die Altertümersammlung des Staates. Sie wurden von Hassler als die Porträts des Wilhelm Mörz und der Afra Rehm angegeben, auf Grund zweier Bilder im Maximilianeum zu Augsburg. Nun stellte sich's heraus, dass das Augsburger Bild der Afra Rehm eine Kopie oder wenigstens eine stark übermalte Wiederholung des Stuttgarter Bildes ist, während der angebliche Mörz sich als ein Herr David von Tettikofen aus Lindau entpuppte, gemäss einer auf der Rückseite des Bildes noch teilweise erhaltenen Inschrift. Um nun für den Augsburger Mörz ein Pendant zu schaffen, hat der Restaurator Eigner in ganz raffinierter Weise die Namen der Dargestellten ausgekratzt und das Stuttgarter Bild benutzt, um dem Augsburger ein Gegenstück zu schaffen und dadurch verkäuflicher zu machen.

Weitere Aufklärungen über den Kilchberger Altar des Barth. Zeitblom, der jetzt, soweit er noch erhalten war, vollständig samt dem Schrein in den Besitz der Galerie gekommen, giebt der Verfasser Seite 16/17, ebenso über den Mühlhäusser Altar aus der Prager Schule, welcher jetzt gleichfalls Eigentum der Galerie geworden ist. Wir müssen uns leider versagen, noch andere der zahlreichen Verbesserungen und Bereicherungen des Katalogs anzuführen und bemerken nur noch, dass eine weitere Nachlese von Bildern im Ludwigsburger Schloss, unter anderem noch zwei wertvolle Bilder der Galerie zugeführt hat; nämlich zwei Bilder des englischen Malers Gainsborough, das Porträt der Königin Charlotte von England, Mutter der Königin Charlotte von Württemberg, der Gemahlin des Königs Friedrich, und das Bildnis des früh verstorbenen Prinzen Oktavius von England, eines Sohnes der Königin Charlotte. Eine wesentliche Vermehrung brachte die Zuweisung von 30 altdeutschen Bildern aus der Königlichen Altertümersammlung, die teilweise gegen Umtausch anderer, für die Galerie weniger wichtigen Bilder erworben wurden. Dazu gehört namentlich eines der Hauptwerke B. Zeitblom's, der berühmte Heerberger Altar. Der ganze Bilderbestand der italienischen Schulen wurde von den Herren Frizzoni, Fabricy, Ch. Löser und anderen Kunstgelehrten wiederholt durchgenommen, ebenso verdankt man viele neue Bilderbenennungen in der niederländischen Abteilung den Herren Eisenmann, Bredius, Hofstede de Groot, Frimmel, Bayersdorfer und anderen, welche der neue Katalog glücklich verwertet hat. Bei der Redaktion der altschwäbischen Schule hat der Unterzeichnete wesentlich mitgewirkt.

Eine vergleichende Nummernliste der Kataloge von 1876—1885, 1888—1900 und 1903 erleichtert die Benutzung des Katalogs. Die Ausstattung entspricht als handliches Taschenbuch dem Bedürfnis der Besucher vollständig.

Max Bach.

NEKROLOGE

Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck †. Genau einen Monat nach Friedrich Pecht's Tode ist nun auch der andere Senior der deutschen Kunsthistoriker, Jakob Heinrich von Alteneck, zweiundneunzigjährig, aus dem Leben geschieden. Sein Name ist eng und rühmlich mit der neudeutschen Renaissance verknüpft, war er doch der bahnweisende Forscher deutscher Kultur und Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance und zugleich auf Grund dieser Studien auch praktisch der unermüdliche Förderer der Renaissancemode im Kunstgewerbe. Er wurde 1811 in Aschaffenburg geboren und begann seine kunstwissenschaftliche Thätigkeit als Lehrer der dortigen Gewerbeschule. Seine ersten Forschungen legte er nieder in den Werken: »Trachten des Mittelalters nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern« und »Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance«. 1852 nach München berufen, wurde er Konservator, 1861 Direktor des Kupferstichkabinetts, 1868 Direktor des Bayrischen Nationalmuseums und Generalkonservator der bayrischen Kunstdenkmäler. Während dieser amtlichen Thätigkeit, die er 1886 aufgab, veröffentlichte er eine lange Reihe von Forschungen und Sammelwerken, z. B. über die Ornamentik der Schmiedekunst, der Holzskulptur, über deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts und über die Kunstkammer des Fürsten Karl Anton von Hohenzollern. Als Abschluss seines reichen Lebenswerkes verfasste er dann noch im hohen Greisenalter seine Lebenserinnerungen.

Aus Berlin kommt die Nachricht von dem durch Nervenleiden herbeigeführten Selbstmorde des bekannten tüchtigen Landschaftsmalers **Max Fritz**, der am 14. Juli 1849 in Berlin geboren wurde und seine ersten Anregungen von dem Orientmaler Alexius Geyer und Hofmaler Wegener in Potsdam erhielt. Grössere Werke von ihm befinden sich in den Schlössern zu Dresden, München und Gotha, in der Ruhmeshalle zu Görlitz und in verschiedenen städtischen Museen.

Johannes Holbek, der geniale dänische Karikaturenzeichner, ist, 30 Jahre alt, gestorben. Sein früher Tod bedeutet für die dänische Kunst einen grossen Verlust und findet in den dortigen Kunstkreisen lebhafte Teilnahme.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Begründung und I. Ausstellung des Anhaltischen Kunstvereins in Dessau. Der Anhaltische Kunstverein, hervorgegangen aus einer Verschmelzung des alten Kunstvereins und der Kunsthalle und am 14. März d. J. begründet, veranstaltete im April und Mai in dem zu Ausstellungszwecken umgebauten Leopolddankstiftsgebäude seine erste grössere Ausstellung. Sie enthielt 354 Nummern, moderne Ölgemälde, Pastelle, Aquarelle, Radierungen, Zeichnungen, Plastiken und mehrere moderne Zimmereinrichtungen und kunstgewerbliche Arbeiten zum Teil von unseren hervorragendsten Künstlern.

Projekt eines Centralmuseums für asiatische Kunst. Bei der Versteigerung der Sammlung Hayashi in Paris bemerkte man mit Interesse den Verkauf einiger hervorragender Stücke nach Dresden und jetzt wird durch eine Notiz im 8. Heft von »Kunst und Künstler« von W. v. Seidlitz bekannt, dass die in Paris gekauften Werke den Grundstock eines projektierten Museums darstellen. Es hat sich ein Kreis von Stiftern gebildet, der sich für den sehr beachtenswerten Plan, für die noch lange nicht genug gewürdigte orientalische Kunst ein deutsches Museum (in Dresden?) zu begründen, interessiert und dasselbe durch Schenkungen zu fördern bereit ist.

Das Schillermuseum in Marbach. Das vom Schwäbischen Schillerverein errichtete Schillermuseum in Marbach, ein Monumentalbau in der Nachbarschaft des 1876 enthüllten Schillerdenkmals, ist fertig gestellt und hat die wertvollen, meist litterarischen Sammlungen des Vereins aufgenommen. Weiteren Kreisen werden diese durch ein »Marbacher Schillerbuch«, das zur Jahrhundertfeier von Schillers Geburtstag (9. Mai 1905) erscheinen soll, bekannt gemacht werden.

Die deutsche **Städteausstellung in Dresden** wurde am 20. Mai in Gegenwart des Königs Georg feierlich eröffnet.

Die Ausstellung von **Kunstwerken von China und Japan,** welche im Lichthofe des *Kunstgewerbe-Museums zu Berlin* für Tages- und für Abendbesuch veranstaltet ist und welche auch eine Fülle kostbarsten Privatbesitzes enthält, wird bis zum Schluss der Pfingstwoche, Sonntag den 7. Juni, zugänglich bleiben. Der Abendbesuch wird Ende Mai geschlossen und ruht während der Sommermonate Juni, Juli und August.

Ausstellung alter Porträts im Haag. Eine interessante Ausstellung wird vom 1. Juli bis 1. September im Haager Künstlerverein stattfinden, wo etwa 150 Ölgemälde und Miniaturen alter, vorwiegend holländischer Maler, zur Ausstellung gelangen werden. Ausser einigen Werken Rembrandt's werden verschiedene Bildnisse des Frans Hals und des Terborch den Glanzpunkt dieser Ausstellung bilden, welche lediglich von Bildern aus Privatbesitz zusammengestellt ist. Von Primitiven sind unter anderen Massys und Mabuse vertreten, ferner Moro und Pourbus, Amsterdamer Porträtmaler des 17. Jahrhunderts, wie Ketel, Santvoort, Codde, de Keyser (einige Prachtstücke), Flinck, Victors (sehr gutes Damenbildnis), Elias u. s. w. Ferner die beiden Cuyp, Mierevelt, Ravesteyn, Moreelse, Verspronck, Backer, de Vries und andere, wie Maes, Molenaer und dergleichen mehr. Auch einige grosse van Dyck werden erwartet, sowie Bildnisse von Tischbein, Mme. Vigée-Lebrun u. s. w. Jedenfalls also wird diese Ausstellung, welche bequem zu übersehen sein wird, eine gute Übersicht von der Entwickelung namentlich des Einzelbildnisses in Holland im 17. Jahrhundert geben. Eine kleine Sammlung feiner Miniaturporträts gelangt gleichzeitig zur Ausstellung.

C. B.

DENKMÄLER

Goethe-Denkmal in Leipzig. In aller Stille ist in den letzten Jahren in Leipzig für ein Standbild des jungen Goethe gesammelt und die Ausführung Prof. Seffner übertragen worden. Die lebensgrosse Bronzestatue auf einem mit Reliefs geschmückten Rokokosockel ist jetzt fertig geworden und wird in den nächsten Monaten an einem noch zu bestimmenden Tage feierlich enthüllt werden. Das reizende schlichte Werk wird auf dem Naschmarkte aufgestellt und findet in diesem Stück Alt-Leipzig zwischen Rathaus, alter Börse und Burgkeller und gegenüber von Auerbach's Keller eine sehr stimmungsvolle Umgebung.

Ein **Richard Wagner-Denkmal** wird in Leipzig seit Jahren geplant, für das die Stadt einen schönen Platz an der Promenade gegenüber dem alten Theater und in der Nähe von Wagners Geburtshause zur Verfügung stellte, aber die bisher eingelaufenen Beiträge reichten noch nicht zu einer monumentalen Ausführung. Jetzt nun, am 90. Geburtstage Wagners (22. Mai) erlässt das Denkmalskomitee, an dessen Spitze der Oberbürgermeister Dr. Tröndlin steht, einen erneuten Aufruf, und es ist zu hoffen, dass dieser bei dem sichtlich erstarkten Kunstleben der Stadt und bei der oft bewährten Opferwilligkeit der Bürgerschaft zum Ziele führen wird.

Zola-Monument. Das Modell zum Monument Emile Zolas ist, wie die Wiener Neue Freie Presse aus Paris berichtet, bereits fertig. Die beiden Bildhauer Charpentier (Paris) und Meunier (Brüssel) verpflichten sich, das Werk in drei Jahren fertig zu stellen. Zola ist auf einem Sockel aus Granit aufrechtstehend dargestellt. Seine Haltung ist fest und energisch. Hinter ihm erhebt sich die Statue der Wahrheit, welche ihm den Weg weist. Unten am Monument sind symbolische Figuren angebracht. Eine Gruppe, in welcher eine Mutter ihr Kind säugt, umgeben von anderen Kindern, versinnbildlicht »Fécondité«, eines der letzten Werke des Dichters. Eine Schmiedearbeiter, von Meunier entworfen, symbolisiert den Roman »Travail«. Das Monument, welches 6 Meter Höhe haben wird, soll im Tuileriengarten aufgestellt werden.

VOM KUNSTMARKT

Versteigerung der Galerie Gambart. Die von dem (verstorbenen) spanischen Generalkonsul Ernest Gambart zusammengebrachte Sammlung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen moderner Meister wurde Anfang Mai bei Christie in London verkauft. Da die Hauptstücke der Galerie durch Radierungen danach oder durch die Ausstellung in der Guildhall allgemein bekannt geworden waren, erreichten sie zum Teil ungewöhnliche Preise. Für die »Widmung an Bacchus« von Alma Tadema wurden 120 400 M. bezahlt, der bei weitem höchste Preis, der bisher für ein Werk dieses Künstlers gegeben worden ist. Ein zweites Bild von ihm »Die Gemälde-Galerie« brachte 53 000 M. Der zweithöchste Preis wurde für ein Bild »Auf der Hut« von Rosa Bonheur (1878) mit 66 550 M. bezahlt. Ein Selbstporträt von J. L. E. Meissonier in der Tracht eines venezianischen Edelmanns (1866) kam auf 29 455 M.; das »Volksfest in Sevilla« von J. Domingo auf 20 425 M.; »St. Vincent de Paul« von L. Bonnat auf 10 500 M., während von Makart zwei Pendants »Aufbruch zur Jagd« und »Rückkehr von der Jagd« nur 3870 M. und eine Serie von sechs Bildern von ihm, Feste des Ackerbaus, der Jagd u. s. w. darstellend, zusammen 9010 M. brachten.

Die Versteigerung der Galerie Eugène Lyon (Brüssel) bei Georges Petit in Paris am 7. Mai brachte rund $^1/_8$ Million Fr. und war bemerkenswert wegen der hohen Preise für französische Gemälde um die Mitte des 19. Jahr-

hunderts. So brachte Torot, Bauer zu Pferd auf dem Felde 93000 Franken, Delacroix, Ufer des Seboustromes 19500, Daubigny, Ufer der Themse 25000, Gericault, Artillerie-Angriff 25000, Troyon, Weisser Ochse 19500, J. Dupré, Der Bach 13600, Fromentin, Begegnung arabischer Reiter 20000, Diaz, Nymphe und Amor 15500 Fr. Unter den alten Gemälden erreichte Rubens' Die Taufe Konstantins 18000 Fr., Teniers, Vor dem Wirtshaus 3500, Goya, Unterbringung der Neugeborenen 8000 Fr.

Die dritte Versteigerung der **Sammlung Lelong** in Paris am 11. und 12. Mai brachte 2112102 Fr., zusammen mit den beiden vorhergegangenen 7565824 Fr. Am 25. Mai beginnt die vierte Versteigerung und dann dürfte der Gesamterlös 9000000 Fr. und damit das Ergebnis der Spitzerschen Vente 1893 übersteigen.

VERMISCHTES

Über Pierpont Morgan's Kunstsammlung giebt P. G. Konody-London in der Wiener Zeitschrift Kunst und Kunsthandwerk sehr interessante und offenbar auf guter Information beruhende Nachrichten. Er schätzt die aufgewandte Summe auf 40000000 M., was nicht hoch gegriffen sein dürfte, da nahezu die Hälfte dieser Summe allein für folgende Ankäufe aufgewandt wurde: Die Garland-Sammlung von chinesischem Porzellan 300000 M., die Gutmann-Sammlung von altdeutschem Silber 1400000 M., die Pfungst-Sammlung von Bronzen des 15. und 16. Jahrhunderts 800000 M., die Mannheim-Sammlung von Majolika, Bronze, Silber, Limoges 800000 M., Raffael's Madonna di San Antonio 2000000 M., Fragonards Roman d'Amour de la Jeunesse 1300000 M., Gainsboroughs Duchess of Devonshire 800000 M., drei Rose du Barry Sèvres-Vasen 300000 M., ein vlämischer Gobelin 2000000 M., ein Limoges-Triptychon von Nadon Penicault 400000 M. Ausser diesen Stücken umfasst die Sammlung viel herrliches Limoges-Email, italienische Majoliken und Skulpturen der Renaissance, französische Skulpturen des 18. Jahrhunderts, goldene Tabaksdosen und englische Miniaturen aus der Glanzperiode dieser Kunst (Cosway, Plimer und Engleheart). Der genannte kostbare Teppich, ein Glanzstück in tadelloser Erhaltung, stammt aus dem Schlosse Aygalades bei Marseille und soll ursprünglich der van Eyck-Serie im Madrider Schlosse zugehört haben. Nachdem er noch verschiedene Besitzer gehabt hatte, kam er in die Hände des Kunsthändlers Duveen und wurde von diesem an Morgan verkauft. Bisher hatte der Besitzer mit grosser Liberalität seine Schätze einer ganzen Reihe von Museen als Leihgabe überlassen, soll aber jetzt beabsichtigen, in New York ein eigenes Museum zu bauen und die kostbaren Werke demnächst dorthin überführen zu lassen.

Ein Salon der Zurückgewiesenen. Bei der diesjährigen grossen Berliner Kunstausstellung ist die Jury besonders streng verfahren, indem sie über 1600 Werke zurückwies. Nun beabsichtigen eine Anzahl der Betroffenen sich zu einem Salon der Zurückgewiesenen zu vereinigen. Hoffentlich bringt diese unerwartete Ergänzung der immer noch allzu umfangreichen »Grossen« recht viele angenehme Überraschungen!

Der Kunsterziehungstag wird Ende September in Weimar stattfinden und vorwiegend litterarischen Charakter haben. Näheres über das Programm ist noch nicht bekannt geworden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 28. 5. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUES MADONNENRELIEF DONATELLO'S?

In Bezug auf die Bestimmung des unter obiger Stichmarke im vorletzten Heft der »Kunstchronik« von Dr. Paul Schubring veröffentlichten Thonreliefs der Maria mit dem Kinde im Privatbesitz zu Padua möchte ich einige Bedenken äussern. Das Relief trägt doch wohl weniger die Merkmale der Kunst Donatello's, wie Dr. Schubring meint, als vielmehr gerade die der Schüler Donatello's aus der Zeit seines Aufenthaltes in Padua, und wir müssen dem Verfasser gerade deshalb dankbar für die Veröffentlichung des seltenen Stückes sein. Ist doch für die Geschichte der Paduaner Skulptur noch so manche Frage ungelöst! Jene eigentümliche Grossartigkeit in Haltung und Bewegung der Mutter, ihr ernster, fast trauriger Ausdruck, der Gegensatz zwischen ihr und dem hilflosen, naturalistisch gebildeten Kinde, die Meisterschaft in der Komposition, namentlich in der Art, wie Mutter und Kind in den engsten Raum hineinkomponiert sind und doch grosszügig und mannigfaltig bewegt erscheinen: alle diese Donatello's Madonnen eigentümlichen Vorzüge lässt dieses neu gefundene Thonrelief im Privatbesitz zu Padua vermissen, wie die treffliche Abbildung in der Chronik beweist, während sie in der ängstlichen Nachbildung der Typen wie der Gewandung und Anordnung Donatello's, in dem unbedeutenden Naturalismus, in dem Mangel an Eigenart und Kraft ganz den Madonnenkompositionen der späteren Schüler des Meisters, speziell eines oder mehrerer uns bisher dem Namen nach nicht bekannter Paduaner Nachfolger Donatello's entspricht. Die Grösse der Behandlung, die vornehme und temperamentvolle Art der Darstellung, die Dr. Schubring darin bewundert, habe ich darin nicht entdecken können. Man vergleiche nur die Abbildungen, die ich dem Aufsatze über »Donatello's Madonnenreliefs« in meinen »Florentiner Bildhauern der Renaissance« beigegeben habe. Ähnliche Madonnen sind von Padua aus in verschiedene öffentliche und Privatsammlungen gewandert; eine befindet sich noch in der Villa Schio zu Custoza. Auch Florenz hat in der bekannten Schülerumbildung einer Donatello'schen Komposition in Via Pietrapiana, die gewiss nicht schon um 1430 entstanden ist, wie Schubring für möglich hält, ein verwandtes Stück aufzuweisen, und ein zweites ähnliches Relief in bemaltem Thon ist kürzlich im Handel in Florenz aufgetaucht. Ich gebe von diesem Relief beistehend eine Abbildung, da es auch dadurch von Interesse ist, dass es Maria in nüchterner Weise stehend und in ganzer Figur zeigt, was allein schon gegen die Erfindung durch Donatello spricht. An die uns aus beglaubigten Werken bekannten Schüler Donatello's in Padua: an Urbano da Cortona, Giovanni da Pisa oder Bellano, können wir bei diesen Madonnen-

Bemaltes Thonrelief von einem Donatelloschüler in Privatbesitz zu Florenz



Madonna aus unbemaltem Thon von Andrea Riccio im Besitz des Herrn Julius Böhler zu München

darstellungen kaum denken, da ihre sicheren Arbeiten zu abweichend sind. Für Bellano habe ich das Oeuvre schon vor etwa zehn Jahren im Archivio storico dell' arte zusammengestellt, und dort ist auch bereits die von Schubring abgebildete Madonna in den Eremitani nachgebildet worden; freilich nicht gerade in musterhafter Weise. Über Urbano dürfen wir in nächster Zeit eine abschliessende Arbeit gerade von Dr. Schubring erwarten.

Noch ein anderes Madonnenrelief in Thon ist im Laufe des Winters in Padua als ein Werk Donatello's in den Handel gekommen. Ich gebe es hier gleichfalls in Hochätzung, weil es eines der seltenen grossen Bildwerke eines Enkelschülers von Donatello, des Andrea Riccio, ist, wie der Vergleich mit seinen Frauen- und Kindergestalten am Bronzekandelaber des Santo und in anderen Bronzebildwerken ganz überzeugend beweist.

Auf die Behauptung von Dr. Schubring, dass wir die Bronzethüren der Sakristei von San Lorenzo als Arbeiten aus den letzten Jahren Donatello's anzusprechen hätten, kann ich hier nicht näher eingehen. Ich möchte aber wenigstens darauf hinweisen, dass die von ihm angezogene unbestimmte Notiz des Vespasiano Bisticci sich dafür kaum als Beweis anführen lässt, dass hingegen ein anderer Zeitgenosse, Antonio Manetti, in seiner Lebensbeschreibung Brunelleschi's ausdrücklich sagt, die Thüren seien noch zu dessen Lebzeiten entstanden, also vor Donatello's Übersiedelung nach Padua im Jahre 1443. Damit stimmt der Stil der grossartigen Figuren dieser Thüren ganz überein.

WILHELM BODE.

PARISER BRIEF

Die beiden grossen Kunstmärkte der »Salons« nehmen alljährlich im Frühling die Aufmerksamkeit des Berichterstatters dermassen in Anspruch, dass darüber die kleinen Veranstaltungen, so interessant sie auch sein mögen, ganz vergessen oder etwas stiefmütterlich behandelt werden. Meine diesbezüglichen Unterlassungssünden zum Teil gut machend, berichte ich nachträglich über die wichtigsten kleineren Kunstausstellungen der letzten beiden Monate.

Eine der hübschesten Pariser Ausstellungen ist in jedem Jahre der »Salon« der Pastellisten. Die Pastellmalerei scheint mir eine spezifisch französische Kunst zu sein, und ihre grösste Blüte fällt in die Zeit, wo die Franzosen die Führung in der Kunst antraten. Im 18. Jahrhundert sind alle jene herrlichen Bildnisse entstanden, welche die Säle des Louvre zieren, und deren ätherischer Reiz nicht nur dem Talent der Künstler, sondern auch etwas der Materie zu danken ist. Das Pastell gleicht dem überaus zarten und leichten, in feinster und leuchtendster Farbenpracht schillernden Schmetterlingsstaube, den man nur etwas unsanft mit dem Finger zu berühren braucht, um seine Schönheit zu zerstören. Das war die rechte Kunst für das leicht tänzelnde Rokoko, und auch heute noch ist diese luftige und duftige Kunst mehr in dem graziösen und leichtsinnigen Paris zu Hause als in den andern Kunststädten Europas, wo Handel und Industrie das Scepter schwingen. Es ist sehr schade, dass das Pastell, gerade wegen seiner ätherischen und leicht zerstörbaren Eigenschaft, sich weniger leicht transportieren lässt als die solidere Ölmalerei, die schon einen gehörigen Puff aushalten kann. Deshalb kennt man im Auslande zwar die französischen Ölmaler kaum weniger gut, als in Frankreich selbst, aber die Pariser Pastellisten sind selbst den Leuten, die sich für Kunst interessieren und sich mit ihr beschäftigen, kaum dem Namen nach bekannt. Das heisst: die meisten von ihnen kennt man auch im Auslande, aber man kennt sie nicht als Pastellisten, sondern weil sie zugleich auch in andern Zweigen der Kunst thätig sind. Besnard, Lhermitte, Gaston La Touche, Menard, Billotte, Aman-Jean, Eliot, Gervex, Guignard, Le Sidaner, Jean Veber, das sind lauter bekannte Namen, denn ihre Träger sind nicht ausschliesslich Pastellisten, sondern pflegen auch die Ölmalerei und sind deshalb auch auf deutschen Ausstellungen regelmässige Gäste. Leandre ist zwar nicht als Ölmaler, aber als Zeichner auch im Auslande bekannt, und der einzige Pastellist, der nichts als Pastellist ist, und den man deshalb im Auslande gar nicht kennt, ist Thevenot.

Von all den genannten kann man bei Gelegenheit der neunzehnten Ausstellung der französischen Pastellisten kaum etwas Neues sagen. Man kennt die Art, wie Lhermitte seine Bauern und Wäscherinnen malt, wie Billotte die melancholischen kleinen Gärten und Winkel in der nächsten Umgebung von Paris schildert, wie Gaston La Touche in leuchtenden Symphonien bald den alten Park von St. Cloud, bald die feenhaft beleuchteten Säle der grossen Oper

besingt, wie Menard einsam poetische Ruinen in dunklen Silhouetten an den hellen Abendhimmel lehnt, wie Guignard seine Schafherden im Mondenscheine auf der Strasse hinziehen lässt, wie Le Sidaner die beleuchteten Fenster eines am Flusse stehenden Hauses im stillen Wasser widerspiegelt, wie Eliot mit fast brutaler Kraft seine Landschaften in violetten Lichtern leuchten lässt, wie Besnard die erstaunlichsten und unerwartetsten Farbenzusammenklänge zu prächtigen Harmonien zu gestalten weiss. Alle diese Leute sind im Pastell genau oder beinahe die nämlichen wie in der Ölmalerei, und es wäre Zeitverschwendung, sie noch besonders als Pastellisten vorzustellen. Anders steht es mit Leandre, den man nur als komischen Zeichner kennt, der aber in seinen Pastellen wie in den heuer gezeigten beiden idealen Frauenbildnissen im Biedermeierkostüm einer der graziösesten und delikatesten Koloristen der Gegenwart ist. François Thevenot verschmählt wie Leandre den Pinsel und die Palette ganz und arbeitet nur mit dem Farbenstift. Er liebt sanfte und vornehme, goldigbraune Harmonien und ist besonders als Porträtist ein Künstler ersten Ranges. Er versteht es ebenso, der Anmut der weiblichen, wie der Kraft der männlichen Modelle gerecht zu werden, und sein vorjähriges Bildnis einer alten Dame im Kostüm des 18. Jahrhunderts war ein ebenso grosses Meisterwerk wie sein diesjähriges Porträt eines modern gekleideten, auf einer Waldlichtung ausruhenden jungen Mannes. Da die Ausstellung der Pastellisten stets nur einige hundertundfünfzig Nummern umfasst, und da die Aussteller, wie schon die oben genannten Namen beweisen, fast ohne Ausnahme zu der Elite der modernen Pariser Kunst gehören, so ist dieser Salon die angenehmste und erfreulichste von all den vielen Kunstausstellungen, die sich alljährlich in Paris aufthun.

Georg de Feure, einer jener zahlreichen ausländischen Künstler, die wie der Norweger Thaulow, der Finne Vallgren, der Italiener Boldini, der Österreicher Mucha, die Amerikaner Alexander, Melchers, Gay, Harrison u. s. w. dazu beitragen, dass Paris das internationale Centrum der bildenden Kunst ist, hatte bei Bing eine übersichtliche und sehr interessante Ausstellung veranstaltet. Der belgische Künstler ist dem weitern Publikum bei Gelegenheit der Weltausstellung bekannt geworden, wo er einen Raum in dem Bing'schen Pavillon ausgestattet hatte. Er ist vor allem dekorativer Künstler und bewegt sich als solcher auf allen erdenklichen Gebieten: er entwirft Möbel und Toiletten, Tapeten und Vorhänge, keramische Gegenstände und Silbergeschirr, Bucheinbände und Schmucksachen. In allen diesen Fächern zeigt er sich als überaus geschmackvoller Künstler, der durch den feinen Schwung seiner Linien und durch die zumeist sehr diskrete, mitunter aber in hellen Fanfarentönen erklingende Harmonie seiner Farben den Beschauer entzückt und fesselt. In seiner Ausstellung bei Bing zeigte er sich besonders als Maler mit fünf Ölgemälden und einigen hundert Aquarellen, Pastellen, Zeichnungen und Lithographien. Überall betont er seine dekorative Begabung: Pflanzen, Tiere und Menschen werden bei ihm alle zu einer ornamentalen Formel, bestimmt, im Rhythmus der Linien und Farben mitzuklingen. Diese eigentlich leere Kunst wird durch seinen überaus feinen Geschmack und seinen ganz hervorragenden dekorativen Sinn von de Feure zur höchsten Höhe erhoben, und ohne Zweifel muss man dem Künstler unter den Meistern der modernen dekorativen Kunst eine der ersten Stellen anweisen. Es wäre deshalb sehr zu wünschen, dass er durch einen grösseren Auftrag Gelegenheit erhielte, seine Begabung bei der Ausschmückung eines grossen Raumes darzuthun.

Der Ring Pariser Kunsthändler, welchem die impressionistische Schule erb- und eigentümlich zugehört, scheint den gegenwärtigen Moment für günstig zum Losschlagen zu halten. In der That dürften die durch fiktive Verkäufe und sonstige Geschäftskniffe bis zu schwindelnder Höhe hinaufgetriebenen Preise der impressionistischen Bilder schon sehr bald den Krebsgang antreten. Gegenwärtig sind sie an der Mode, und deshalb werden für sie höhere Preise gezahlt als für die Leute von Barbizon. Aber in einigen Jahren werden die Dinge wieder in ein vernünftiges Verhältnis kommen, und ich fürchte um so mehr für die Impressionisten, als sie mehr als andere von den Veränderungen der Farben zu leiden haben werden. Da sie alle Zeichnung verschmähen und ausschliesslich mit den farbigen Reflexen des Lichtes arbeiten, wird von ihren Bildern nicht mehr viel übrig sein, wenn diese Farben sich im Laufe der Jahre — und bei den modernen Farben geht das sehr schnell — verdunkelt oder sonst geändert haben. Man kann das jetzt schon bei Manet sehen, dessen Bilder in den dreissig oder vierzig Jahren alle Farbenfrische und Klarheit, um derentwillen sie von den Zeitgenossen ihres Entstehens gelobt wurden, eingebüsst haben, so dass jetzt nur noch ganz schwarze Schatten neben ganz weissen und zwar nicht leuchtenden, sondern matten und trüben Lichtern stehen. Und dabei war Manet als erster Impressionist neuen Stiles noch bei weitem kein so entschiedener Verächter der Zeichnung wie seine heutigen Enkel, und bei manchen seiner Bilder, wie z. B. bei der bekannten Olympia im Luxembourg, fallen die harten Umrisslinien der Zeichnung sogar sehr unangenehm auf.

Jedenfalls glaube ich, dass für den Besitzer von impressionistischen Bildern, der sie, wie das leider allgemeiner Nebenzweck der Sammler ist, mit dem Hintergedanken eines späteren vorteilhaften Verkaufes angeschafft hat, der Augenblick des Losschlagens gekommen ist. Höher werden die Preise nicht mehr steigen. Dieser Ansicht scheinen auch die Pariser Händler zu sein: nachdem vor vier Monaten Georges Petit hundert Bilder von Lepine, Jongkind, Boudin und Sisley vereinigt und ausgestellt hatte, zeigte dann Bernheim fünfzig Impressionisten von Manet bis auf Cézanne, und auch auf andern Bildermärkten: in England, Deutschland und Amerika öffnen sich jetzt die Schleusen und die in den letzten zwanzig Jahren in den Magazinen des »Ringes« aufgespeicherten im-

pressionistischen Bilder unternehmen die Flucht in die Öffentlichkeit. Bei Bernheim werden einige entzückende Sachen gezeigt. Dabei ist auffallend, wie die Impressionisten ihre Manier geändert haben: so ansprechend geschmackvoll und fein ihre älteren Sachen sind, so virtuos im schlechten Sinne, so brutal geradezu wirken sie in den Arbeiten der letzten zehn Jahre. Da sind zwei Claude Monets aus dem Jahre 1872: Ansichten aus Saardam, wo sich hochgieblige hellgrüne Häuser, dunkle Baummassen, ein blauer, hoher, mit weissen Wolken befahrener Himmel im Kanal spiegeln. Die Luft ist durchsichtig rein und klar, und man schaut bis in weite Fernen hinaus auf den am Horizont verschwindenden Kanal mit seinen Kähnen und den Windmühlen seiner Ufer. Nichts kann reizender, poetischer und realistischer zugleich sein als diese beiden Bilder. In zwei spätern Bildern von der französischen Riviera zeigt sich Claude Monet wieder als der entzückende Farbendichter, der sich in seinen besten Sachen mit dem grössten Koloristen der Neuzeit, mit dem Engländer Turner, messen kann. In rosigem Dufte liegt der See und die Alpen im Hintergrunde vor dem Beschauer, so zart und fein hingehaucht wie ein Märchenland. Wie schade, dass Monet, in dessen Seele ein grosser Poet schlummert, sich viel lieber in der Rolle des Grammatikers gefällt, der die wechselnden Lichterscheinungen an einem bestimmten Thema gewissenhaft und oft sehr unerfreulich abhandelt! Sisley hat dieselbe Wandlung durchgemacht: auch von ihm ist eine Landschaft von 1873 da: neben einem saftig grünen Kohlfelde liegt eine gelbe Weizenfläche, und in schweren dunklen Massen stehen die Obstbäume am hohen blauen Himmel, an dem die weissen Wolken hinziehen. In diesem »Argenteuil« genannten Bildchen findet man zwar nicht die später bei Sisley so beliebten Abstufungen von blau, violett und lila, aber desto natürlicher, richtiger und ungesuchter wirkt die Arbeit.

Von Manet selbst ist ein grosses Bildnis Zola's da, ferner ein Junge in weissem Kittel, der Seifenblasen macht, ein kleinerer Junge mit einem leuchtend roten Käppchen, ein weibliches Bildnis ganz in Weiss, eines der besten Beispiele für die feine Modellierung der Fleischtöne ohne jede Zeichnung als Linienführung, ein Stillleben und einige andere Sachen, deren keines etwas Neues lehrt, und die alle ohne Ausnahme die oben angeführte Thatsache von dem Verschwinden der Farben Manet's erhärten. Wie Manet auf seine Schülerin Berthe Morizot gewirkt hat, lässt sich hier ebenfalls sehr gut beobachten: das Bildnis der Dame im rosa Ballkleid könnte fast von der Morizot sein, und die Damenbildnisse der Morizot, die in der Nähe hängen, unterscheiden sich von den Arbeiten Manet's nur durch grössere Zartheit, Anmut, fast möchte man sagen: Weiblichkeit. In der Auffassung, in der Technik, in der Anschauung der Natur sind Meister und Schülerin einander vollkommen gleich. Ausser der Morizot ist hier noch eine Schülerin Manet's vertreten, deren Bilder man nur sehr selten zu sehen bekommt: die Engländerin Mary Cassatt. Ihre hier ausgestellten Porträts von jungen Frauen und Kindern weisen ihr nicht die aparte und eminente Stelle ein, die der Morizot gebührt. Sie sucht durch Verwendung grosser franker Farbenflächen zu wirken und setzt deshalb grüne, blaue und rote Kleider in breiten Flächen nebeneinander. Das wirkt nicht immer angenehm, und die Stärke der Cassatt liegt nicht in diesen koloristischen Versuchen, sondern vielmehr in ihrer frischen Auffassung und der technisch äusserst geschickten Modellierung der Gesichtszüge ihrer Modelle. Neben Manet scheint sie als Lehrmeister Rubens studiert zu haben, und einige ihrer nackten Kinder sind direkte Urenkel der Kinder und Engel des Flamen. Leider sind sie wie alle Urenkel etwas degeneriert, verzeichnet und verformt.

Degas ist mit einigen Tänzerinnen und Wäscherinnen vertreten, sehr feinen und aparten Sachen, die das unglaubliche Talent dieses grossen Meisters im Erfassen einer vorüberhuschenden Bewegung aufs neue beweisen. Renoir's Bildnisse und Landschaften zeigen nichts Neues: er war immer von der Vorliebe für die blaue Farbe eingenommen, und alles wird bei ihm blau, was andere grün, rosig oder braun sehen. Von Pissarro ist ausser zwei hohen Gärten mit kleinen Figuren ein sehr feines und stimmungsvolles Bild da: ein pflügender Bauer auf dem von den letzten Strahlen der Abendsonne beleuchteten Acker. Schliesslich sei noch Cézanne erwähnt, der grausamste und unerbittlichste von den impressionistischen Meistern. Alle seine Bilder leiden an äusserst störenden perspektivischen Fehlern; um eine Schüssel mit Äpfeln zu malen, setzt er sich offenbar direkt auf den Tisch und sieht dann die Sachen in einem bei der Wiedergabe ganz unmöglich wirkenden Winkel: die ganze Sache steht schief, und handelte es sich um wirkliche Äpfel, so müssten sie unfehlbar von dem Tische herabrollen. Ebenso giebt es bei ihm kein Vor- und Zurücktreten der Gegenstände, alles steht in gleicher Entfernung, und auf dem Bildnisse des Schriftstellers Gustav Geffroy sind der Mann, der vor ihm stehende Tisch und der hinter ihm stehende Bücherschrank alle in der nämlichen Linie aufgebaut. Dadurch verschwindet jede plastische Körperlichkeit, und die Figuren und Gegenstände sehen aus, als ob sie flache Blech- oder Papierstücke wären, die man auf die Wand aufgeklebt hat. Man muss ein Auge schliessen, um die Welt so zu sehen, und ich glaube stark, dass Cézanne wirklich dieses einäugige Verfahren anwendet, welches alle Perspektive und alle Körperlichkeit aufhebt. Jedenfalls wird die kommende Richtung nicht gerade diese Eigentümlichkeit des Impressionismus beibehalten. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BUDAPEST

Diesmal kamen die ausländischen Künstler in geschlossenen Gruppen nach Budapest. Sie brachten auch etwas von ihrem Genius loci mit, namentlich die Schweden, Engländer, Franzosen. Die letzteren reichen freilich bis ins Jahr 1864 zurück, von Eduard Manet bis zu den Malern der Bretagne: Lucien Simon

und Charles Cottet. Ein kleiner Teil dieser Bilder kam aus der Secessionsausstellung in Wien, ein anderer aus Paris. Jenen verdanken wir schöne Stücke von Manet, Monet, Renoir (die wunderzarte »Loge«), Sisley, Pissarro. Lauter historische Namen aus den heissen Tagen der Impressionistenkämpfe. Vier schöne kleine Puvis de Chavannes schliessen sich dieser Reihe an. Ein »Winter«, gross und breit gedacht, auch in seinen kleinen Dimensionen lapidar wirkend, dann ein »Dichter«, dem die Muse zuschwebt. Ausser den vornehm gedämpften Farben bestrickt uns hier die breite und bedeutende Bewegung einer Figur, einer geschlossenen Gruppe. Man bewundert das Ursprüngliche und Gewogene einer Geste, ohne von einer Attitüdenmalerei reden zu können. Die frische, verwegene Malerei des Lucien Simon (»offener Cirkus«) wirkt auch neben jenem Grossmeister. Sie brachte diesmal dem Künstler eine goldene Medaille. Fast die ganze Kollektion, mit ihren Ménard, Raffaelli, Blanche, Dagnan-Bouveret verrät seinen frischen, temperamentvollen und farbenfrohen Pariser Ursprung, nur hie und da lugt der akademische Zopf durch die Leinwand eines Monsieur Dubufe hervor.

Auffallend einheitlich wirkt die englische Abteilung. Solide Eleganz, vornehmer Flüsterton sitzt an den Gemälden. Thomas Austen-Brown ist es diesmal, der den grossen Wurf getan; seine »Mutter und Kind« (goldene Medaille) bietet zwar nichts Neues im Arrangement, doch ist es der feine, farbendurchglühte Ton, der zauberhaft wirkt und dem ganzen Bild ein goldiges Timbre verleiht. Das altehrwürdige Sujet gewinnt ein neues Leben durch den Schmelz warmer, goldiger Töne, der die beiden Figuren, die Häuserreihe der Hafenstadt, die Luft, alles durchwebt. Solch aparte Stimmungen sieht man an manchen köstlichen Sommerabenden in Venedig. Es fällt uns d'Annunzio's »Fuoco« ein, und doch haben wir es hier nicht mit dem italienischen Feuerwerker, sondern mit einem urwüchsigen Engländer zu thun. Blass, in duftig blaue Athmosphäre getaucht bietet uns einige badende Kinder Edward Walton, in schmutzigem Silbergrau, mit bedeutend getürmten Wolken sehen wir den Moor von Angerton (von Oliver Hall, kleine Medaille). Fast monochrom sind die kleinen Landschaften Y. D. Cameron's, doch von starker Valeurwirkung. Und an den Porträts spiegelt sich die englische Society-Eleganz, namentlich bei John Lawery. Auch George Sauter ist ein Führender der Gruppe. Sein Porträt Hans Richter's, fast ohne Plastizität, bietet gute Proben einer Kunst, die auf den Tonwert losgeht.

Auch der schwedische Saal bietet einheitliche Wirkung mit nationaler Eigenart. Die Landschafter sind es, die hier Ursprüngliches zu sagen haben. Weite Gefilde, mit Schnee bedeckt, ein zarter Schimmer der Abendsonne, dann die wunderbar klare Luft: das sind die Elemente. Die meisten Landschaften bieten eine weite Vedute irgend eines Fjords oder Waldessäume, mit einem stillen Moorsumpf, in dem sich die knorrigen Baumstämme klar und haarscharf spiegeln. Ein letzter Sonnenstrahl huscht ins Gehölz und färbt die Fichtenstämme rötlich. Dies ist die Grundstimmung der meisten guten Landschaften. Wir wollen hier die Namen Genberg, Arborelius, Kallstenius nennen.

Bunte Touristen-Impressionen bietet die amerikanische Kollektion. Ethnographisch Interessantes aus aller Herren Ländern, von Marokko bis Indien, dann Zeremonienbilder aus tropischen Zonen, tüchtig gemalt, doch mit dem nüchternen Blick des Globetrotters gesehen. Eugène Vail, mit einem holländisch gemalten Themsebild, dann Karl Marr mit einem guten Porträt (kleine Medaille), ferner einige kleine Stücke von Gari Melchers bieten das Beste.

Die deutsche Kunst ist leider nicht in ihrer heutigen Vielseitigkeit vertreten. Mancher Meister ersten Ranges ist überhaupt nicht erschienen, manche, wie Stuck, sandten keine Bilder ersten Ranges. Freilich bietet die Kollektion auch in dieser Weise einen Einblick in die Entwickelung der Kunst deutscher Länder. Die aristokratische Galeriekunst fand ihren Vertreter in Fritz August von Kaulbach, unweit von ihm sieht man Gotthard Kuehl mit feinen, hellen Bildern. Jener ist um ein Jahr älter, doch trennt die beiden eine ganze Welt. Es bietet sich uns hier eine gute Gelegenheit, die Schnelligkeit der modernen deutschen Kunstentwickelung zu studieren. Kaulbach's Porträts spiegeln das Bild eines bedeutenden zeichnerischen Talentes, das jedoch im Galerieton sitzen blieb und seine prickelnden, geistreichen Linien für das Nebenwerk des Bildes aufspart. Feierlichkeit und Virtuosität verschmelzen sich hier zu einem Ganzen, zu Bildern, wie es Aristokraten, oder solche die es werden wollen, brauchen. Der Hintergrund dieser geistreich dargestellten Köpfe ist eigentlich ein unorganisches Farbengemisch, welches die Aufgabe hat, die Wirkung des Kopfes zu korrigieren. Kuehl jedoch bedeutet um dreissig Jahre vorwärts. Er packt das ganze Ensemble. Er nimmt es mit seiner lichtdurchfluteten Atmosphäre, mit jenen hundertfachen Reflexen, welche das überall sich hindrängende Licht bietet. Er ist jenem Künstler gegenüber der echte Wirklichkeitsmaler. Doch nie verleugnet er seine Pariser Studienjahre. Die feine Delikatesse seines Farbenauftrages weist gegen Westen hin, nichts von Wucht oder Knorrigkeit: keine Pinselhiebe, nur Pinselstriche. Mehr germanisches sehen wir z. B. bei Fritz Baer. Auch Dettmann wird hier wohl bemerkt, ein gut gemalter, wirklich atmosphärischer Regenbogen spannt sich über das düstere, breit hingestrichene Feld. Man könnte hier den Übergang zu jenen Stilisten sehen, welche die jüngsten Kunsthoffnungen erfüllen wollen. Zwei dieser Künstler erfreuen sich hier allgemeiner Aufmerksamkeit: Vogeler und Steppes. Jener geht mehr auf den zarten Farbenton los (»Heimkunft« und »Maimorgen«), der Vortrag erinnert an liebliche Märchen mit einem leisen feministischen Accent. Steppes (»Vorsommer«, »Das verwünschte Schloss«) wirkt neben jenem fast graphisch. Vogeler ist intimer, Steppes mehr in den Vortrag vertieft. Dieser fand sogar eine aparte Technik für Wolken, Baumstämme, Rasen und Gestrüpp. Es ist ja ein Schema, doch sein urwüchsiges Schema. Manch

tüchtige Leistungen bekamen wir von Rafael Schuster-Woldan (»Odi profanum vulgus«), Karl Moll, Hermann Urban und dem Bildhauer Hermann Hahn (kleine goldene Medaille). Im deutschen Saal fanden auch zwei Mesdag'sche Marinen Platz, welche die gewohnten Vorzüge dieses Meisters bieten.

In der ungarischen Abteilung herrschen die Landschaften und zwar die kleine Gruppe der Künstlerkolonie zu Szolnok. Abendstimmungen von den Ufern der Theiss, düstere Regentage, zart gedämpfte Morgenanbrüche, die ganze Melancholie jenes Tieflandes. Franz Olgyay, Ludwig Szlányi, Daniel Mihalik und Ignatz Ujváry bieten derartiges. Es sind Leute der jüngeren Generation, die sich seit einigen Jahren in den Gegenden des Donau-Theiss-Beckens herumtreiben und von der Grossstadtkunst so ziemlich isoliert die Stimmungen und den Charakter jenes Tieflandes studieren und festhalten. Es ist der Beginn einer interessanten Differenzierung. Die ungarische Abteilung bekommt ihren Charakter von diesen Bildern. In gewohnter guter Qualität sind Zemplényi, Borúth, Csók, Magyar-Mannheimer, Kriesch vertreten.

KARL LYKA.

NEKROLOGE

Am 25. Mai starb in Berlin der Bildhauer Professor **Alexander Calandrelli,** Mitglied der Akademie und ihres Senats. Er wurde am 9. Mai 1834 in Berlin als Sohn des Edelsteinschneiders Giovanni Calandrelli geboren, war Schüler der dortigen Akademie 1848—52, arbeitete dann in den Ateliers Dankberg's, Drake's und Ferd. Aug. Fischer's, bis er sich 1864 selbständig machte. Aus der langen Reihe monumentaler Arbeiten, die seinen Namen bekannt machten, seien hier erwähnt die kolossale sitzende Statue des Peter von Cornelius und die des Generals York am Denkmal Friedrich Wilhelm's III. für Köln, das Relief an der Ostseite des Siegesdenkmals in Berlin mit den Darstellungen des Auszugs der Truppen und der Erstürmung der Düppeler Schanzen, das eherne Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's IV. auf der Freitreppe der Nationalgalerie, ferner Kolossalstatuen Kaiser Wilhelm's I. und Kurfürst Friedrich's I. für das Denkmal auf dem Harlunger Berg bei Brandenburg, eine Kolossalstatue Kaiser Wilhelm's II. für das Teltower Kreishaus in Berlin und ein Reiterdenkmal Wilhelm's I. in Bromberg.

Am 18. Mai starb in Bonn der Historiemaler **J. Straub** aus Düsseldorf im Alter von 54 Jahren. Er war einer der letzten Anhänger der »Nazarener«; sein Hauptwerk ist das Jüngste Gericht in der Dionysiuskirche zu Krefeld.

DENKMALPFLEGE

Die Wiederherstellung des grossen **Radleuchters im Dom zu Hildesheim** ist nach anderthalbjähriger Arbeit von Professor Küsthardt, der vor 30 Jahren die Nachbildung des Leuchters für das Kensingtonmuseum geliefert hatte, und nach dessen Tode von seinen Söhnen unter Mithilfe eines am Berliner Kunstgewerbemuseum ausgebildeten Kupfertreibers verständnisvoll und mit gutem Erfolg vollendet worden. Dieser Radleuchter, bekanntlich der grösste der erhaltenen mittelalterlichen Leuchter, eine Stiftung des Bischofs Hezilo (1054—1079) aus Bernward's Werkstatt, hat leider mehrfache Zerstörungen, Beraubungen und zwei Restaurationen durchgemacht. Jetzt ist er nicht nur vor gänzlichem Zerfall geschützt, sondern auch glücklich ergänzt und in seiner ursprünglichen Gestalt nach Möglichkeit wiederhergestellt.

Wandgemälde im Rathaus zu Stolp. Der Maler Friedrich Klein-Chevalier, der kürzlich von Düsseldorf nach Berlin gezogen ist, hat im Auftrage des preussischen Kultusministeriums zwei grosse, vier Meter im Quadrat haltende Bilder für das Foyer des Rathauses in Stolp vollendet. Das eine stellt den Stolper Fischmarkt dar, das andere schildert das Getriebe am Stolpmünder Hafen. Für den Sitzungssaal arbeitet Professor Scheurenberg in Berlin an zwei Gemälden in Langformat, die historische Stoffe aus der Ritterzeit und der »Franzosentid« darstellen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Wien. Im Wiener Künstlerhaus werden demnächst die Kopien der Fresken Andrea del Sarto's im Chiostro dello scalzo zu Florenz, welche Baronesse E. von Loudon mit ebensoviel Fleiss als Talent hergestellt hat, zu sehen sein. Diese interessante Wiederherstellung der vielfach verdorbenen Originale in Gestalt gleich grosser Wiederholungen sind weit mehr als eine sorgfältige Kopistenarbeit, insofern Dokumente und Hilfsmittel aller Art, Stiche, Handzeichnungen, Photographien, Schriftquellen herbeigezogen worden sind. Es gehörten elf Jahre angestrengter Arbeit dazu, diese Riesenaufgabe zu bewältigen. Die Kopien haben sowohl in Florenz, wo sie zum erstenmal öffentlich ausgestellt waren, Aufsehen erregt, als auch in Riga, der Vaterstadt der Künstlerin. Da die Originalfresken Andrea's einem langsamen aber sicheren Untergange entgegengehen, so ist diese getreue Abschrift und verdienstliche Ergänzung ein Gegenstand von hohem Werte. Die Ausstellung in Wien wird vom 7. bis 20. Juni stattfinden. Von der Treue der Kopien geben die eben im Verlage von Hebensperger & Co. in Riga erschienenen Mattlichtdrucke Zeugnis. Man erkennt daraus, wie tief die baltische Künstlerin in den Geist des Werkes eingedrungen ist, sie hat der Welt damit einen Schatz gerettet, der dem Untergange schon mehrfach nahe war. Vieles ist schon von mitleidslosen Händen übertüncht, die Linien, die Andrea freihändig in den Kalk ritzte, sind stellenweise kaum mehr auffindbar; und wenn etwa ein nochmaliges Erdbeben die rissigen Mauern des Klosters erschüttert, so kann das Hauptwerk Andrea's in einem Augenblick untergegangen sein.

Münchner Jahresausstellung 1903 im Kgl. Glaspalast. Seine Königliche Hoheit Prinzregent Luitpold wird ebenso wie in den Vorjahren die Ausstellung am Montag, den 1. Juni eröffnen. Für die Eröffnung ist auch an sämtliche Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses Einladung ergangen. Von nachmittags 2 Uhr ab ist die Jahresausstellung dem allgemeinen Besuch zugänglich.

Im Kunstgewerbemuseum in Berlin ist für kurze Zeit im Schlüterzimmer eine Auswahl neuer englischer Bucheinbände ausgestellt, die in der unter des bekannten Architekten Ashbee künstlerischer Leitung stehenden Guild of Handicraft in London ausgeführt sind. Sie verdienen in technischer und künstlerischer Hinsicht besondere Beachtung.

Der Museumsverein zu Aachen begeht in diesem Jahre die Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestandes. Aus diesem Anlasse erscheint Mitte Juni eine reichillustrierte Denkschrift, die von der Museumsdirektion mit Unterstützung hervorragender Fachgenossen herausgegeben und an die Mitglieder des Vereins verteilt werden wird. Gleichzeitig wird im Museum eine *Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz* eröffnet werden, die bis Mitte September währen soll. Bei dieser Gelegenheit werden sich manche kunstgeschichtlich bedeutende Schätze, die bisher kaum bekannt waren, der Öffentlichkeit erschliessen. Nicht

nur hiesige Privatsammlungen, sondern auch die Schlösser der Umgebung werden zu diesem Zwecke ihren wertvollsten Besitz beisteuern.

Budapest. Im Kupferstichkabinett der Landesbildergalerie hat Dr. Gabriel von Térey eine internationale moderne graphische Ausstellung arrangiert, es sind sämtliche Länder mit Ausnahme von England und Amerika vertreten. In drei Sälen sind 191 ausgewählte Stücke, welche die Direktion der Landesbildergalerie in jüngster Zeit erwarb, ausgestellt, besonders reich sind Deutschland, Holland und Frankreich vertreten. Einen erfreulichen Fortschritt hat in den letzten Jahren Ungarn gemacht, es seien besonders die Werke von Victor Olgyai, Graf Stephan Zichy, Professor Ludwig Rauscher, Ludwig Michalek und Franz Helbing genannt. Bemerkt sei, dass Professor Ludwig Rauscher unlängst für seine neuesten graphischen Blätter (Aquatinta) ein vom ungarischen Minister für Kultus und Unterricht ausgesetzter Preis zuerkannt wurde. *—r*

Auf der internationalen **Kunstausstellung in Budapest**, welche am 15. Mai geschlossen wurde, erhielten folgende ausländische Künstler staatliche Medaillen. Die grosse goldene Medaille: Lucien Simon (Im Cirkus) und Th. Austen-Brown (Mutter mit Kind); die kleine goldene Medaille Professor Karl Marr (Der Landschaftsmaler), Oliver Hall (Der Sumpf von Angerton) und Professor Hermann Hahn (Adam). Ferner wurden vom ungarischen Staat für das Museum für schöne Künste auf der gleichen Ausstellung Bilder von folgenden ausländischen Künstlern erworben: Henry Lerolle (Badende Frauen), R. E. Ménard (Landschaft aus Corsica), Professor G. Kuehl (Waisenkinder), W. Mac-Ewen (Grossmutter mit Enkelin), Professor Karl Marr (Der Landschaftsmaler), D. J. Cameron (Amboise-Square), Oliver Hall (Der Sumpf von Angerton), Th. Austen-Brown (Mutter mit Kind), G. Kallstenius (Waldpartie). *—r*

WETTBEWERBE

Architektonischer Wettbewerb. Für den Neubau eines Justizgebäudes in Mainz wird vom hessischen Justizminister soeben ein Wettbewerb unter den in Deutschland ansässigen Architekten mit der Frist bis 1. Oktober ausgeschrieben. Die Preise betragen 5000, 4000 und zweimal 2500 Mark, ferner bleibt der Ankauf von Entwürfen für je 1000 Mark vorbehalten.

VOM KUNSTMARKT

Versteigerung der **Galerie Henneberg in Zürich.** Nachdem schon im Laufe des letzten Jahres eine Anzahl von Hauptwerken der Galerie nach Stuttgart, Leipzig und anderen Orten freihändig verkauft worden sind, soll nun der immer noch sehr bedeutende Bestand, der z. B. noch Werke von Böcklin, Knaus, Lenbach, Menzel, Piglheim, Stuck, Uhde umfasst, Ende September bei Hugo Helbing in München versteigert werden.

300000 Mark für einen Raeburn. Der bekannte Sammler Martin Colnaghi bezahlte in einer Auktion bei Robinson & Fischer in London am 21. Mai 300000 Mark für ein Ganzfigurenporträt des Sir John Sinclair of Ulbster, von Raeburn gemalt. Es ist ein feines Beispiel von des Malers hervorragender Stoffbehandlung, besonders des Samtes und der roten Töne. Es wird von W. Armstrong in seinem Werke »Sir Henry Raeburn« sehr gelobt. Die Bilder Raeburn's haben eine rapide Preissteigerung erfahren. Im Jahre 1877 brachten 49 seiner Arbeiten zusammen nur 120000 Mark, ein Preis, der Anfang Mai für ein einziges Porträt bezahlt wurde und jetzt um mehr als das Doppelte für das obengenannte Bild übertroffen wird. In den nächsten Tagen kommen bei Christie Bilder von Veronese, Tizian und Boucher zum Verkauf und man macht sich wieder auf Phantasiepreise gefasst.

Am 23. Mai fand bei Christie, Manson & Woods in London eine sehr bedeutende **Auktion französischer und englischer Gemälde** des 18. Jahrhunderts statt und brachte binnen drei Stunden für 90 Nummern die Summe von $2^1/_4$ Millionen Mark. Den Hauptteil der versteigerten Gemälde bildete die Sammlung Reginald Vaile's mit 62 Nummern, die alle durch frühere Ausstellungen wohl bekannt waren. Die wichtigsten Stücke darunter waren vier grosse dekorative Paneele von F. Boucher mit den Titeln: die Wahrsagerin, der Liebesbote, das Liebesopfer und Abend, das letztere bezeichnet und 1757 datiert. Sie wurden zusammen verkauft und erreichten den enormen Preis von 470000 Mark. Es stritten um diese Gemälde Sedelmeyer, Agnew und Tooth, und der letztere blieb Sieger. Ein anderes Gemälde von Boucher, die Ruhe der Diana, bezeichnet und 1748 datiert, brachte 63000 Mark. Das Porträt des Mr. de Noirmont von Largillière erreichte 52500 M., während das Pendant dazu, Madame de Noirmont, nur genau die Hälfte brachte, also wieder eine Bestätigung der Regel, dass französische Damenporträts des 18. Jahrhunderts geringer als die Herrenporträts bezahlt werden, während bei englischen Porträts derselben Zeit genau die entgegengesetzte Bewertung stattfindet. Ein drittes Porträt von Largillière, das die Marquise de Vandernesse, einer Hofdame unter Louis XIV. darstellte, kam auf 12600 Mark. Das Doppelporträt der Comtesse de Neubourg mit ihrer Tochter, von J. M. Nattier, eines der berühmtesten Bilder der Vaile-Sammlung, bezeichnet und 1749 datiert, kam auf 94500 Mark. Ferner ein Porträt der Mad. du Barry von F. H. Drouais 42000 Mark, ein Figurenbild von N. Lancret, wandernde Musikanten, 52500 Mark, zwei andere von demselben, Kindergruppe 18000 Mark, Schäfergruppe 17000 Mark, ein ländliches Interieur, genannt die unglückliche Familie, von J. B. Greuze 6300 Mark; die Freuden des Landlebens von J. B. Pater 42000 Mark, ein kleines Damenporträt von A. Watteau 4700 Mark. Eine Überraschung bot ein schmutzig aussehendes und durchlöchertes Damenporträt von T. Gainsborough, das noch kürzlich einem Händler in der Bondstreet vergeblich für 100 Mark angeboten worden war und jetzt von Charles Wertheimer für 27000 Mark versteigert wurde. Ein zweites Bild von Gainsborough, das Porträt des Mr. Ozier, brachte 46000 Mark, ein schönes Damenporträt von Romney 30000 Mark, ein solches von J. Hoppner 38000 Mark, zwei Herrenporträts von J. Reynolds, für die der Künstler 1761 und 1764 80 und 100 Guineas erhalten hatte, brachten jetzt 46000 Mark und 27000 Mark. Von den alten Gemälden kam Venus und Mars von P. Veronese (bezeichnet) auf 130000 Mark, das ebenfalls bezeichnete und von Crowe & Cavalcaselle sehr gerühmte Porträt des Giorgio Cornaro von Tizian auf rund 100000 Mark.

VERMISCHTES

Zu der in der letzten Zeit zu einem wahren Feldgeschrei gewordenen Frage der **Bedeutung Münchens als Kunststadt** hat H. E. von Berlepsch kürzlich in der Zeitschrift »Werkstatt der Kunst« ein gründliches Wort gesprochen. Berlepsch, dessen Ausführungen sich nur mit dem Münchner Kunstgewerbe befassen, gesteht ohne alle falsche Scheu offen ein, dass der in München herrschende Geist nicht die Erwartung hegen lasse, dass München seine führende Stellung noch lange inne haben werde. Es sei denn, und das hofft der Verfasser zuversichtlich, dass neue zielbewusste Thatkraft in den offiziellen Handlungen des Münchner Kunstgewerbes zum Ausdruck käme.

Nachdem die dekorative Kunst glücklich aus dem Glaspalast herausgetrieben sei, gäbe es nunmehr in München keine Stelle, wo sich das moderne Münchner Kunstgewerbe im grossen Stile zeigen könne. Die schaffenden Münchner Künstler wären also geradezu darauf angewiesen, sich an auswärtigen Veranstaltungen zu beteiligen. Von der geplanten Ausstellung im Jahre 1904 hätte man sich etwas Gutes versprechen können, aber sie ist ins Wasser gefallen und das hat dem Ansehen Münchens sehr geschadet, aber auch wenn sie wirklich zur Ausführung gekommen wäre, so hätte die Idee, die Berlepsch von Anfang an bekämpft hat, die Ausstellung im Glaspalast unterzubringen, niemals ein genügendes Resultat ergeben. Es fehlt eben in München an einem grossen Heim, wo sich die dekorative Kunst grossen Stiles repräsentieren kann. Berlepsch tritt nun unbedingt dafür ein, dass die Münchner Künstlerschaft sich aufraffen müsse, um ein solches den neuzeitlichen Anforderungen entsprechendes Gebäude zu errichten, das zunächst sich nur in bescheidenen Grenzen zu halten habe, dessen Bedingungen aber so gestellt sein sollten, dass eine allmähliche Erweiterung möglich sei. Als das Ideal eines Ausstellungshauses bezeichnet Berlepsch (und wie uns scheinen will mit vielem Rechte) Olbrich's Wiener Secessionshaus, dass durch die Verschiebbarkeit der Wände u. s. w. bei jeder Ausstellung den jeweiligen Bedingungen angepasst, ein ganz neues Ansehen habe. Überhaupt erklärt der Verfasser die einmütige strebsame repräsentative Art der Wiener Secession für etwas wirklich Vorbildliches. Auch die Schulleistungen in München unterzieht er einer scharfen Kritik und weist auf das hin, was in Dresden, insonderheit durch Karl Gross geleistet wird. Der Berliner Kunstgewerbeverein, meint er, hätte neulich sein Jubiläum durch die grosse Kraftanstregung einer Ausstellung gefeiert, der Münchner Verein bezeichnenderweise durch italienische Maskerade und durch ein Kellerfest, bei dem viel gesprochen und noch mehr getrunken worden sei.

Professor **Albert Krüger** in Berlin hat die Reihe seiner vortrefflichen Farbenholzschnitte um ein neues meisterhaftes Blatt vermehrt. Es ist eine Wiedergabe des Porträts des Dogen Loredano von Bellini in der National Gallery in London. Es wurde im Auftrage eines englischen Kunstverlegers hergestellt und in einer Auflage von 300 Exemplaren gedruckt, und ist schon jetzt vergriffen. Man muss bedauern, dass durch die kleine Auflage der Verbreitung dieses Blattes, in dem sich Krüger's feine Technik auf dem Höhepunkt zeigt, so enge Schranken gezogen sind.

Die Scherrebeker Webeschule in Bedrängnis. Wohl noch niemals hat eine zu neuem Leben erweckte alte Hausindustrie eine solche sympathische Aufnahme erfahren als die Scherrebeker Webeschule, die Schöpfung des rührigen Pastors Jacobsen. Aber trotzdem diese Webereien von Museen ausgestellt, angekauft und empfohlen worden sind und trotzdem viele kunstsinnige Damen durch Arbeiten in Scherrebeker Art das Interesse für diese Webereien weit verbreitet haben, hatte die Anstalt keinen finanziellen Erfolg aufzuweisen und musste liquidieren. Es wäre zu wünschen, dass staatliche oder private Unterstützung dieser zweifellos verdienstvollen Kunstindustrieschule zu teil würde, bis sie sich aus eigenen Mitteln zu halten vermag.

Über Fälschungen im Pariser Kunsthandel. Die freche Antikenfälschung, deren Opfer die Louvreverwaltung geworden ist, giebt in der internationalen Presse die Veranlassung zur Erörterung alter und neuer Kunstfälschungen. Museumsbeamte und Sammler berichten von ihren Erfahrungen und Erlebnissen, Eudel selbst, der Verfasser des bekannten Werkes »le truquage«, erzählte Altes und Neues von den Fälscherkünsten, aber noch beachtenswerter und lehrreich für jeden, auch den sehr erfahrenen Sammler, ist die Studie über die Fälschungen im Pariser Kunsthandel, die unser Mitarbeiter K. E. Schmidt in der Frankfurter Zeitung vom 21. Mai veröffentlichte. Es sind nicht so sehr die bewussten und totalen Fälschungen, die den Käufer irreleiten, als die unbewussten oder partiellen Fälschungen unter geradezu verblüffenden Verhältnissen. Man gewinnt bei dieser Lektüre die Überzeugung, dass im Pariser Kunsthandel niemand, wirklich niemand auslernt und vor Täuschungen sicher ist.

Der vermisste Rembrandt, den Herr Dr. Hofstede de Groot am 14. Februar nach Petersburg sandte, ist noch nicht aufgefunden worden. Der Adressat heisst nicht P. Laraf, wie in unserer Nummer 25 berichtet wurde, sondern P. Delarof. Das Bild, auf Eichenholz gemalt, ist 21,5:16,5 Centimeter gross und 1633 datiert.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 29. 12. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MODERNE GALERIE IN WIEN

Von Ludwig Hevesi

Die moderne Kunst hat endlich auch in Wien ihren festen Punkt gewonnen. Den Krystallisationspunkt, um den sich Elemente von künstlerischer Lebenskraft ansetzen können in Gegenwart und Zukunft. Dem Unterrichtsminister *von Hartel* war es vorbehalten, den alten Traum von einem Wiener Luxembourg zu erfüllen. Unter seinem Regiment ist System in die jahrelangen, vorderhand eher ziellosen Anläufe gekommen, in deren Richtung nur Sanguiniker von Beruf etwas Positives, vielleicht Ganzes herandämmern sahen. Die Sache war nun nachgerade reif geworden, nicht zum wenigsten durch den dauerhaften Erfolg der Wiener Secession, die das konservative Wiener Auge planmässig an Verpöntes und, wie man im Wiener Schreibdialekt zu sagen pflegt, Perhorresziertes zu gewöhnen wusste. Zwei kunsteifrige Mitarbeiter des Ministers, seine beiden rechten Hände, Sektionschef *Stadler von Wolfersgrün* und Ministerialrat *Karl von Wiener*, haben ihr unleugbares Verdienst um das erfreuliche Ergebnis; die moderne Galerie war in den letzten Jahren das Schosskind des Ressorts. Der Kaiser hat eines seiner eigenen Häuser, das untere Belvedere, zu einstweiliger Unterbringung der Kunstwerke überlassen, und an der Gartenseite dieses Prinz Eugen'schen Beauséjour schimmern nun über einer Thür die goldenen Worte »Moderne Galerie«. Es sind die nämlichen Räume, in denen die Ambraser Sammlung so lange Zeit untergebracht war; die achtzehn detailreichen Aquarelle von *Karl Goebel* in der Kaiserlichen Galerie erinnern für alle Zeiten an den interessanten Anblick, den diese Säle und Gemächer damals boten. Es sind wahre Prachträume des angehenden Rokoko. Der geschliffene leberrote Marmor der Thürgewände und Kamine setzt sich gelegentlich in grossgeschwungenen Kurven über die Saaldecke fort, unterteilend und freizügige Rahmen bildend für eine unabsehbare weisse Welt von Stuckreliefs ornamentaler und figuraler Art. Oder die weiten Plafonds sind mit allegorischen Fresken bedeckt, »plafonnant« wie die Möglichkeit, aber durch zwei Jahrhunderte zu der Ruhe von ausgespannten Gobelingezelten harmonisiert. Einer der Säle hat auch einen herrlichen Mosaikfussboden aus grossen farbigen Marmorplatten. Über zwei Kaminen schimmern grosse weisse Marmorreliefs, die man gerne Raphael Donner zuschreibt. Ich finde, dass dieses Provisorium seinen eigenen künstlerischen Reiz hat. Man denke sich in zweien der schönsten Säle die beiden Riesenbilder *Max Klinger's* aufgebaut, das »Urteil des Paris« und den »Christus im Olymp«. Sie machen mir den Eindruck, als habe sie Klinger da geschaffen, auf Bestellung eines fürstlichen Mäcens, der ihm als Werkstatt die schönsten Säle seines Schlosses eingeräumt hat, wie Karl V. einem Tizian. Warum soll man sich nicht diese Illusion machen dürfen? Besonders lebhaft wird mir dies in dem Goldkabinett des Prinzen Eugen, wo man lauter Makartiana vereinigt hat. Eugen von Savoyen liebte solche strahlende Juwelenschreine von Gemächern, und auch in seinem Stadtpalast in der Himmelpfortgasse (jetzt Finanzministerium) ist ein solches Kabinett, eine förmliche goldene Stalaktitengrotte, das eigentliche Kleinod. Makart in jenem Goldkabinett, das ist so recht etwas in Makart's Sinne Gedachtes. *Hans Makart* als Kammermaler Prinz Eugen's, in dessen Parkschloss arbeitend, von Gold und wieder Gold umgeben, das wie von selbst in seine Malereien hineinspielt, als Goldgrund in seine »Modernen Amoretten«, in seinen Ölzelt'schen Plafond, in seine Goldocker, Neapelgelb und Zinnober. Er ist wohl soeben in den Park hinausspaziert und nur seine Bilder stehen da und warten auf seine Wiederkehr. Die »Fünf Sinne« (aus Miethke's Besitz) kulissengleich in zwei Reihen aufgestellt, darüber in der Luft schwebend der Ölzelt'sche Plafond, wie um zu versuchen, welche Wirkung eine solche Zusammenstellung machen würde. Als Hintergrund dazu das grosse Gemälde der Wolter als Messalina, auf ihren Pfühlen ruhend, geschmeidegeschmückt. Diese sieben Bilder sind zu einem ganzen Makartboudoir zusammengestellt. Dazu jenes üppige Gemälde, die Vision einer ganzen Saalwand, in die seine eigenen »Modernen Amoretten« als Panele eingefügt sind. Eine grosse Plafondskizze und ein grosser Entwurf für einen Theatervorhang vollenden den Eindruck eines zeitweiligen Makartateliers. Ich finde, dass man diese Dinge gar nicht stimmungsechter aufstellen konnte. Bei dieser Gelegenheit möchte ich übrigens noch den Wunsch aussprechen, dass doch endlich einmal in Deutschland das Vorurteil von der Vergänglichkeit

Makart'scher Farbenpracht verstummen möchte. Die technische Leichtfertigkeit seiner ersten Asphaltzeit (»Romeo und Julia«, in der Kaiserlichen Galerie) war bald überwunden und die meisten späteren Bilder halten sich ebensogut und noch viel besser, als etwa so manches von *Böcklin*, der für Makart's Malwirtschaft so drastische Kraftausdrücke fand. Böcklin, dessen Leben im erbitterten Kampf um die Maltechnik verfloss (siehe die Bücher von Schick, Floerke und Lasius), ist weit öfter als Makart seinen eigenen Farben unterlegen. Auch seine grosse »Tritonenfamilie« in der modernen Galerie ist arg nachgedunkelt, während unsere Makartsachen ungekränkt blühen und glühen. Viele Fachmänner draussen scheinen Makart in seinem jetzigen Zustand nicht genügend zu kennen, sonst fänden sie jenes Schlagwort von einst in hohem Grade revisionsbedürftig. Auch der treffliche A. W. Keim kann in seinem soeben erschienenen, sonst so gründlichen Buche: »Über Maltechnik« nicht umhin, gleich auf Seite 3 in den alten Fabelchor einzustimmen: »damit sie nicht, wie die Werke Makart's, gleich Eintagsfliegen entstehen, aber auch vor unseren Augen wieder vergehen«. Ich lade den geehrten Verfasser ein, sich die Makarts unserer modernen Galerie anzusehen. Sie sind »herrlich wie am ersten Tag«. Und sein letztes grosses Bild, der »Frühling« (bei Miethke) ist noch heute das Feuerwerk, das es war, als der Pinsel der Hand des schon unzurechnungsfähigen, nur noch unbewusst malenden Malers entfiel.

Zu dem heutigen Stock der modernen Galerie hat die an Alt und Neu so reiche akademische Sammlung manches Wertvolle beisteuern müssen, um die ganze Entwickelung der Malerei unter Kaiser Franz Josef I. ersichtlich zu machen. So sind fünfundzwanzig Bilder *Rudolf von Alt's* zusammengekommen, darunter auch das grosse, porträtwimmelnde Aquarell, das die Eröffnung des Hansen'schen Akademiebaues darstellt. Das älteste Alt'sche Bild ist eine Ansicht von Salzburg (1829). Auch sind zwanzig Bilder *Waldmüller's* zusammengekommen, darunter das Kapitalstück »Klostersuppe« und eine Reihe seiner köstlichen »Altwiener« Porträts, unter denen die verschiedenen steinalten Frauchen noch besonders hervorragen. An Lücken fehlt es natürlich nicht, aber Meister wie *Danhauser, Pettenkofen, Schindler, Leopold Müller, Schönn*, von den älteren *Schwind, Führich, Schnorr von Carolsfeld* und andere treten schon ansehnlich auf. Aus der Akademischen stammen auch etliche Hauptstücke, wie *Andreas Achenbach's* grosse westfälische Landschaft und ein Prachtbild *Alma Tadema's*, die grosse »Fredegonde«. Diese beiden sind Spenden des regierenden Fürsten *Johann von und zu Liechtenstein*, dessen Freigebigkeit im Laufe der Jahre nur immer fürstlicher wird. Seitdem die österreichische Malerei ihren modernen Aufschwung genommen, geht auch die Regierung bei ihren Erwerbungen ganz planmässig vor. Schon jetzt spiegelt sich die malerische Bewegung in Dutzenden von Bildern aus den letzten Jahren wider. *Segantini* (»Die bösen Mütter« und die Kreidezeichnungen zu seinem grossen Triptychon), die beiden *Mediz* (»Die Eismänner« und andere), *Klimt* (zwei Landschaften und aus früherer Zeit ein Porträt Lewinsky's als Clavigo), *Hörmann* (»Znaim im Schnee«), *Uprka* (die »Bauernmadonna«) und viele der Nachstrebenden sind mit bezeichnenden Arbeiten vertreten. Auch das Ausland wird nicht mehr vernachlässigt und man findet sogar die Mittel zu Opfern, wenn es sich darum handelt, einen *Böcklin* um 70000 Mark zu erwerben. Wir finden da Bilder aus den Ausstellungen der Secession von *Monet* (»Der Koch«), *Walter Crane, Gallén* (Schneelandschaft), *Zuloaga, Kalckreuth, Stuck, Herterich, Uhde, Kuehl*, Plastik von *Rodin* (Rochefortbüste, Gips), *Hahn* (Judith, Marmor, Geschenk) und so fort. Es ist ein Anfang, aber ein stattlicher. Auch die Aufstellung dieser kleineren Werke ist, wo das Licht nicht zu widerspenstig war, durchaus glücklich. Man hat durch Scherwände Kabinette hergestellt, deren jedes ungefähr gleichartige Werke enthält; lauter helle oder lauter dunkle, hier flimmerige, dort wuchtige; jeder Abteil soll nach Möglichkeit seine eigene Stimmung haben.

Dass die moderne Galerie schon jetzt eine Quantität ist, mit der auch der ausländische Kunstfreund durchaus rechnen muss, dankt sie vor allem den beiden Meisterwerken *Max Klinger's*. Das Parisurteil ist eine Spende des Triester Architekten *Alexander Hummel*, eines der hervorragendsten Schmidtschüler, der daran die Erwerbung des »Christus im Olymp« als Bedingung knüpfte. Ein Akt künstlerischer Propaganda, der bei uns gewiss Nachfolge finden wird. Das »Urteil des Paris« ist für Wien die grosse Novität der modernen Galerie. Die ungeteilte Bewunderung, die es findet, lässt erkennen, wie gründlich der Erdball sich gedreht hat, seitdem, vor fünfzehn Jahren, die öffentliche Meinung Dresdens die Erwerbung dieses Bildes für die dortige Galerie vereitelte. Das Bild, im Winter 1886 in Berlin vollendet, trägt noch manche Spur der rastlosen Pariser Arbeitsjahre Klinger's. Das naive, kätzchenhaft genäschige Profil der Venus erinnert mich an das schon mehr »felin« gewordene, gleichsam das Blutlecken gewohnte der Salome, wogegen die Juno schon die des »Christus im Olymp« ist, im Typus des Kopfes, der gewohnt scheint, hoch herab zu schauen, wie in dem gleichgewichtig unbefangenen Wesen einer souveränen Nacktheit. Das Parisurteil ist das erste jener architektonisch-plastisch-malerischen Gesamtkunstwerke, die den Künstler so lange beschäftigten. Die Malfläche wird durch Abzweigungen des Rahmens so gegliedert, dass die Hauptscene noch eigens von einem Rahmen im Rahmen umzogen und von zwei Flügelbildern begleitet ist. Die Figuren sind, mit Ausnahme des sitzenden Paris, sämtlich aufrecht und selbst die drei Göttinnen bilden keine der herkömmlichen Drei-Grazien-Gruppen, sondern stehen einzeln, durch Zwischenräume getrennt, so dass die ganze Malfläche gleichmässig rhythmisiert erscheint. Dieses architektonische Element stimmt mit dem architektonischen Schauplatz der Scene, die auf einer von dunkelblauen Säulen getragenen Mosaikterrasse vor sich geht. Man mag an das flache Dach des troischen Königspalastes denken. Diese gemalte Architektur hat etwas Märchenherrliches, sie scheint

so aus dem plastischen Rahmen emporzuwachsen. Eine Art Götterbühne, die den ganzen Vorgang hoch über das Menschenleben emporhebt. Zwischen den Säulen geht der Blick tief hinab ins Thal, hinten aber schimmern blaue Himmelsweiten über einem taghellen Vorgebirge und einem dämmerigen Haine. Von diesen ruhigen Helligkeiten heben sich die Gestalten ab. Links sitzt der harmlos schauende Knabe Paris, hinter ihm steht als Rückenakt der Jüngling Merkur, das rotblonde Haar kurz geschoren, das Profil den Göttinnen zugewendet. Rechtshin steht als Mittelfigur Juno, die herrschende Brünette, fast im Profil gesehen, in blanker Blösse, die Arme mit einer merkwürdigen Gebärde des selbstsicheren »Da bin ich« erhoben. Die nächste Gestalt, von vorne gesehen, vom Schoss ab noch verhüllt, ist Minerva, die mit beiden Händen beiderseits ihr wallendes Blondhaar emporhebt. Die letzte Figur ist Venus, eine schwarzhaarige Profilgestalt in dunkelweinrotem Gewande, das sie über der Brust zusammenfasst, so dass das gespannte Gewebe der ganzen Rückenlinie ihrer Silhouette in pikantem Faltengezack folgt. Ein dichter Blumenstrauss, den sie zugleich vor ihrer Brust hält, setzt dieser Erscheinung einen freudigen Accent auf. In alledem ist, wie man wohl behaupten darf, keine Linie Überkommenes, jede leise Schwebung und Biegung der Form ist klingerisch. Auch die Fleischfarbe aus einer frühen Freiluftzeit, wo man sich noch über »l'heure bleue« entsetzte, ist in ihren Mattigkeiten und Zerstreutheiten noch nicht das Virtuosenstück späterer Reflexmaler und Lichtzersetzer, sondern hat noch den entschlossenen Willen des Malers, sein parti pris in sich, mit dem Gewesenen zu brechen, ohne noch recht zu wissen, was sich ihm Neues bieten wird. Aber sein Instinkt trifft das Richtige, er gelangt zu Fleischtönen, die etwas »anderes« sind und das Auge als solches reizen. Nicht zu optischen Analysen des Wirklichkeitstones, sondern zu Stilisierungen desselben, von einem besonderen Valeur-Zauber, über den man sich nicht klar wird, der aber die Erscheinung veredelt, in ihrem Werte erhöht. Es ist etwas wie der Übergang von getönter Plastik zu malerischem Phänomen. Man wird dessen deutlich inne, wenn man den Blick auf das linke Flügelbild lenkt, wo Klinger, vielleicht unbewusst, eine weibliche Büste auf buntem Marmorsockel dargestellt hat, mit tonig mattem Marmorteint, schwarzem Haar und blutrot gefärbtem Büstenabschnitt. (Das Gegenstück rechts ist Jüngling Amor mit mächtigen weissen Fittichen.) Das ist der Stein, in dem das Blut zu kreisen beginnt. Das ist der Weg, auf dem die antike Statue modernes Gemälde wird. Aus dunklem Gefühl heraus schafft der Künstler, er weiss nicht wie, hellen Tag für neue Menschen. Der untere Teil des Rahmens ist in stark polychromiertem Gipsrelief durchgestaltet, dessen majolikaartige Töne nach oben in der gemalten Architektur weiterklingen. Die sehr fleischigen Reliefs fordern zu Deutungen auf, obwohl ihre symbolische Meinung wohl mehr auf Versinnlichung dunkel spielender und kämpfender Triebe gehen dürfte. An der Ecke rechts balgen sich zwei echte Geschöpfe der Urnatur. Irgend ein Kraftmensch der See hat einen Delphin gepackt, presst ihm mit der einen Hand das Maul zu und führt mit der anderen Faust einen vernichtenden Schlag gegen seinen Schädel. Der Leib des Delphins schwingt sich in prächtiger Kurve, einer lebendigen Arabeske gleich, oben herum. Die Scene ergänzt sich, von oben her, im rechten Flügelbilde durch einen gemalten Delphin, der sich in die Luft geschnellt hat und nun in senkrechtem Niedergang zu seinem Elemente zurückkehrt. Sein dunkler Fischleib dient als starker Gegensatz zur Lichtgestalt Amors und der Kontrast verstärkt sich noch durch ein schlangenhaariges dunkles Medusenhaupt, das mit goldener Kette an dem Schwanz des Delphins befestigt zu sein scheint. Das ist so ein bizarres Capriccio aus dem wunderreichen Meerleben mythologischer Zeiten, wie der Künstler es sich gern entschlüpfen lässt. Der neueste Biograph Klinger's, *Lothar Brieger-Wasservogel,* sieht und erklärt in seinem Buche die Scene ganz anders. Nach ihm kämpfe ein mächtiger Greis mit der Hydra der Zwietracht und zerschmettere ein Haupt der vielköpfigen, die aber einen zweiten (nur gemalten) Hals, mit einem Medusenhaupte, unversehrt in die Lüfte erhebt. Mit dem Augenschein will diese ergänzende Auslegung doch nicht stimmen. Die Mitte des Rahmensockels bezeichnet ein kolossaler polychromer Frauenkopf, von vorn gesehen, zwischen zwei erhobenen Armen, die eine tiefgebauchte Muschel halten. Eine blaue Draperie, die halb über die Muschel fällt, lässt eben noch einen goldenen Apfel (Eris!) erkennen. Darunter knotet sich verhängnisvoll eine Schlange. An der Ecke links endlich grinst eine kolossale Satyrmaske, das Satyrlächeln über die Tragödie der Zwietracht, die sich da oben vorbereitet. Klinger's Parisurteil ist, programmatisch und malerisch genommen, eine That der modernen Kunst. Schade, dass es nicht möglich ist, Feuerbach's form- und geistvolles Parisurteil aus der Hamburger Kunsthalle daneben zu sehen. Man würde die Höhe der Klinger'schen Gestaltung und den Reichtum seiner Empfindungswelt erst recht messen können.

DAS PARADIES DES GUARIENTO IM DOGENPALASTE ZU VENEDIG

Bei den augenblicklich im Dogenpalaste in Venedig vorgenommenen Arbeiten wurde auch die grosse Holzestrade in der Sala del Gran Consiglio von der Wand entfernt, und es kamen dabei Spuren eines alten Freskos zu Tage, das zum grössten Teile von der riesigen Leinwand Tintoretto's bedeckt wird. Das Fresko wurde bekanntlich von Guariento im Jahre 1365 gemalt, es blieb bei der zweiten Ausmalung des Saales durch Gentile da Fabriano und Vittore Pisano in den zwanziger Jahren des 15. Jahrhunderts unberührt und wurde erst nach dem Brande 1577 von dem grossen Gemälde Tintoretto's verdrängt. Es stellte das Paradies dar, oder genauer die Krönung Mariä im Beisein vieler Patriarchen, Propheten und Engel. Sansovino (Ven. 1581, S. 124) erwähnt das



Jacobello del Fiore: Krönung Mariä (Venedig Acc.). Kopie nach Guariento

Werk kurz, Ridolfi (Ven. 1648, S. 17) giebt eine flüchtige Beschreibung. Nachbildungen existieren zwei. Ein Stich von Paolo Furlano vom Jahre 1566 in der Marciana bei Gelegenheit der Darstellung einer Ratssitzung (publiziert bei Franc. Zanotto, Il Palazzo Ducale, Ven. 1853. Tom. III. Tav. 125) und ein anderer Stich, anonym und ohne Datum im Museo Correr (publiziert bei Giambatt. Lorenzi, Monumenti per servire alla storia dell Palazzo Ducale di Venezia, Venedig 1868, S. 180). Beide weichen unter sich wieder stark ab und geben nur ungefähr einen Begriff von der Anordnung des Ganzen. Eine Beschreibung des Freskos nach den genannten Quellen zu geben, ist unnötig, da eine getreue Kopie des Gemäldes existiert und zwar in Venedig selbst. Die Krönung Mariä von Jacobello del Fiore in der Akademie ist ein bis ins einzelne genaues Abbild der Paradiesesdarstellung des Guariento. Jacobello kopierte das Fresko im Jahre 1430 für den Dom zu Ceneda und fügt dabei nur noch eine untere Zone an: auf jeder Seite vier in kleinerem Massstab gehaltene Figuren, links vier kluge Jungfrauen und rechts einen Bischof und drei heilige Mönche mit je einem aufwartenden Engel, und — mehr nach der Mitte zu — den knieenden Bischof Antonio Correr, den Besteller der Tafel.

Gerade jetzt, da die Holztäfelung des Dogenthrones entfernt war, konnte man sich von der evidenten Identität der musizierenden Engelreihe, die in den unteren Öffnungen des mächtigen Thronbaues eingezwängt sitzt, auf beiden Darstellungen überzeugen. Ein Zweifel an der Übereinstimmung des Ganzen, die übrigens schon Crowe und Cavalcaselle vermutet haben, ist ausgeschlossen.

Nur dass der Kopist alle Schönheit der Typen und Weichheit der Linien, die jetzt noch aus den Trümmern des Originals hervorleuchten, verhärtet und steif gemacht hat. Vom Kolorit lässt sich nur wenig noch erkennen; die vorhandenen Farbenreste machen fast den Eindruck einer blossen Untermalung in Braun. Jedoch scheint der ganze Thronbau rot und weiss gewesen zu sein; was jetzt braun ist, war wohl ursprünglich rot. So zeigt es auch die Kopie.

An Änderungen des Kopisten ist sonst, abgesehen von den seiner inferioren Individualität entsprechenden Vergröberungen, nicht viel hervorzuheben. Er gab seinen Propheten nur die Namensinschriften bei, während sie im Original auf den Bändern Sprüche vorweisen. Der untere Abschluss, in der Kopie durch den apokryphen Holzrahmen ersetzt, bestand aus einer steinernen Brüstung mit kleinen Feldern, die mit Ornament verziert waren. Darüber, etwa an der Stelle des knieenden Stifters und an dem entsprechenden Orte links, sieht man im Original die Reste zweier Wappen, die, vertikal geteilt, Grünweiss und Gelbgrün als Farben zu tragen scheinen. Daneben, im Grün des Rasens, nicht mehr zu entziffernde Inschriften, die aber nach Sanudo (b. Muratori Rer. ital. script. vol. XXII, col. 664): Marcus Cornario dux et miles fecit fieri hoc opus gelautet haben.

Die Inschrift in der Mitte des Bildes, zu Füssen der Krönungsgruppe, findet sich übereinstimmend im Stich des Furlano, bei Sansovino und in der Kopie Jacobello's. Sie lautet:

L'amor che mosse gia l'eterno padre
Per figlia haver di sua deità trina
Chostei che fu del suo figliuol poi madre
Del' universo qui la fa Regina.

Nach Sansovino machte Dante diese Verse »quando venne Oratore à Venetia p. i Signori di Ravenna«.

Noch sei erwähnt, dass Sansovino mitteilt, der Thron des Dogen und der Signorie habe früher an der Stelle der beiden Fenster gestanden, die nach dem Hofe hinschauen, das heisst an der Breitseite des Saales. Aber schon vor dem Brande von 1577 hat

man die Holzwand an ihre jetzige Stelle gerückt und damit den unteren Teil des Gemäldes verdeckt, wie aus den beiden Stichen zu ersehen ist.

Charlottenburg *ROBERT SCHMIDT.*

DIE VERSTEIGERUNG LELONG IN PARIS

Seit der Versteigerung der Sammlung Spitzer vor nunmehr zehn Jahren hat keine Pariser Auktion eine so hohe Summe erzielt, als diejenige der Sammlung Lelong, deren drei Hauptgruppen — eine kleinere vierte Versteigerung erstreckt sich bis zum 20. Juni — die enorme Summe von 8711832 Franken für 1440 Nummern ergab. In der koketten Galerie Georges Petit fanden die Versteigerungen der drei ersten Gruppen seit dem 27. April statt, und dauerten mit einigen Pausen bis zum 29. Mai. Im wesentlichen handelte es sich bei dieser Sammlung um Kunstwerke des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die Teilnahme der reichen Sammler und der den Preisrekord für die amerikanischen Millionäre hochhaltenden grossen Händler war ausserordentlich, so dass in vielen Fällen Preise erzielt wurden, die weit über die Grenzen vernünftiger Schätzung hinausgingen. Manchmal, besonders bei der Versteigerung der Sèvres-Porzellane, der Polstermöbel des 18. Jahrhunderts schien es, als ob die elegante Welt einer Hypnose erlag, denn es wurden in mehreren Fällen Preise bezahlt, die nicht aus der natürlichen Vorliebe der Franzosen für ihre beste nationale Kunst, sondern nur aus der halb oder ganz mondänen Eitelkeit, die höchsten Preise um die Wette bieten zu können, erklärt werden können. Gewiss wird auch der Kunsthändler bei diesem Preisspiel seine Rechnung finden, aber es wäre unrichtig, zu glauben, dass die unter aussergewöhnlich günstigen Umständen gemachte Vente Lelong das übliche Niveau der Preise für die Kunst des 18. Jahrhunderts auf lange Dauer noch wesentlich höher heben wird, als es an und für sich schon ist. Nach der wieder besonneneren Schätzung des Empire, das vor kurzem noch Trumpf war, nach dem starken Rückgang der modernen Invasionsversuche im französischen Luxusmobiliar, hat das Louis XV. und Louis XVI. wieder alle Freunde vornehmer Ausstattungskunst vereinigt und die reichen und reichsten Leute in Frankreich, in England und jenseits des grossen Wassers fahren ruhig fort, der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts den Vorzug vor allen anderen Stilen zu geben. Dem 17. Jahrhundert ist diese Schätzung bis zu einem gewissen Grade zu gute gekommen. In langen Jahren hat Madame Lelong, die einst im Kunsthandel stand, mit sehr viel Geschmack und einer untrüglichen Nase für das seltene bibelot ruhelos gesammelt, und hatte das alte Hotel am Quai de Béthune, das sie um seiner alten Boiserien wegen erwarb — einige davon verkaufte sie an einen der Rothschild — mit Kostbarkeiten angefüllt. Längst hatte sie sich vom Handel zurückgezogen und lebte ganz der Musik, und als sie starb, fand sich, dass sie die »Société des Artistes Musiciens fondée par le Baron Taylor« zum Erben ihrer Besitztümer bestimmt hatte.

Dass bei einer so grossen Menge Werke neben ganz einzigen Stücken auch Minderes und manches nur alt scheinende sich einstellen musste, ist natürlich. Und dass bei einer Käuferschar, die in sich die disparatesten Elemente vereinigt, auch Minderwertiges zuweilen hoch und Gutes niedrig bezahlt wurde, so dass etwa auch ein sorgfältig wählendes Museum mit leidlicher Börse auf seine Rechnung kommen konnte, das ist ebenso natürlich. So konnte ein Pariser Händler die acht reizenden Louis' XVI. Panneaux — schmale Holzfüllungen mit ausserordentlich geistreichem Grotteskenschnitzwerk für 14500 — erstehen, um gleich darauf sie mit 40000 Fr. zu bewerten. Unter den Bronzen konnte man, wenn man sich vorher genau orientiert hatte, ein paar gute alte Clodions für wenige tausend Franken erstehen, weil sie in einem Atem mit zweifelhaften und offenkundig modernen Bronzen zum Verkauf kamen. Selbst unter den Augen der Auguren sind diese Glücksfälle möglich und oft dann am ehesten, wenn man sie am wenigsten erwartet.

Aus der Menge wollen wir nur wenige Hauptpreise hervorheben. Das Selbstbildnis von François-Hubert Drouais und als Pendant dasjenige seiner Frau (15, 16) brachten 120000 Fr. Eine entzückende Salondekoration von Christophe Huet — die vier Jahreszeiten — erzielte 90000 Fr., selbst unbedeutende kleine Kinderscenen Huet's wurden mit 17500 Fr. bezahlt. Das Porträt der Marquise du Châtelet von Nicolas de Largillière 43000 Fr., das der Herzogin von Orleans 35000 Fr., das Bildnis des Leibarztes Ludwig's XV. Gigot de la Peyronie von Hyacinthe Rigaud 49000 Fr., ein Mädchenbildnis von L. Trinquesse 33500 Fr. Von den Bildern Louis-Léopold Boilly's wurde »La cage inaccessible« mit 31500 Fr. bezahlt und ein allegorisches Porträt im antikisierenden Geschmack von Sir William Beechey erzielte 33000 Fr. Ein Aelbert Cuyp, Bildnis eines jungen Mädchens 14800, ein Selbstbildnis der Constanze Mayer, der Schülerin Prud'hon's 11200; eine Kopie nach Nattier's Madame Adélaide de France brachte 33000 (!), ein Hundeporträt von Jean-Baptiste Oudry 22500, ein Bildnis von Rigaud: Louis de la Tour d'Auvergne 22500 Fr., eine Salondekoration in der Art des Leriche (Ende 18. Jahrhunderts) brachte 55000 — wie denn überhaupt dergleichen dekorative Malereien auch geringerer Maler, wenn sie nur gut verwendbar waren, hoch bezahlt wurden.

Die farbigen Kupfer des 18. Jahrhunderts von Debucourt, Janinet, nach Morland, nach Lavreince brachten keine aussergewöhnlichen Preise.

Um so enormer war die Steigerung in den Preisen der kunstgewerblichen Arbeiten. Nur einige wenige dienen zur Charakteristik: Ein tête-à-tête aus Weichporzellan von Vincennes 1753, mit Blumendekor von Taillandier, brachte 11100 Fr., zwei 14 Zentimeter hohe Jardinieren, Sèvres 1757, stiegen auf 20000 Fr., ein Cabaret solitaire 1761/2, aus fünf Stück bestehend, 28000 Fr. Zwei sogen. Rafraîchissoires auf einer Schüssel, 1765, brachten 36000 Fr. Zwei Biskuitgruppen nach Falconnet 29700 Fr. Zwei 13 Zenti-

meter hohe viereckige Jardinieren, trotzdem die eine eine neu gemalte Seite hatte, stiegen auf 11000 Fr. (!). Nicht viel weniger hohe Preise wurden für Meissner Figuren und Gruppen gezahlt, namentlich die lebhaft getönten frühen Stücke gingen hoch. Zuweilen hatten sie vortreffliche Rocaillebronzen in der Art der Caffiéri. Ein Paar langgeschwänzte Papageien (184): 10300 Fr., die vier Jahreszeiten, 23 cm hoch (188), 9700, eine Gruppe (193): 14000; ein paar Kandelaber, Porzellanschwäne mit Bronzeleuchtern 42500! ein Tafelaufsatz (650) 10100 Fr.; zwei Schneeballenvasen (202) brachten 45000 Fr.! Chinesische und japanische Porzellane gingen sehr hoch, wenn sie gut und alt in Bronze gefasst waren, so stiegen zwei Vasen der grünen Familie auf 93000 Fr., eine 1 Meter 30 hohe Vase mit Figurenmalerei, Familie rose, brachte 80000 Fr. Von den zahlreichen Skulpturen ging eine Büste von Pajou auf 105500 Fr. Die feuervergoldeten Bronzen bester Qualität gingen ausserordentlich hoch, für ein Paar gute Rocaillearmleuchter, dreiarmig, zahlte man 10300, für Feuerhunde (330) Louis XVI: 43500 Fr., Standuhren, mehrere zwischen 15 und 20000 Fr., eine von Lepaute 38500 Fr. Der fabelhafte Preis von 157000 Fr. wurde für eine Garnitur von vier Fauteuils mit Beauvaistapisserie im Geschmack der Régence gezahlt! Für eine andere Garnitur, Sofa und sechs Lehnstühle mit Beauvaisbezügen (380) wurden 150000 Fr. gezahlt — kurz, für ein gut geschnitztes Sofa mit einfachem Seidenbezug zahlte man durchschnittlich 20—30000 Fr. und für einen ebenso einfachen aber geschmackvollen Fauteuil 4—5000 Fr. Wie sollen bei solchen Preisen für ganze courante Dinge die Museen, die gern ein paar wirklich gute französische Möbel haben möchten, konkurrieren! Kommoden mit einigermassen guten Bronzen gingen auf 40000 Fr., Tische auf 20000 und je zierlicher die Bewegung, je koketter die Erscheinung, desto höher waren sie im Preis. Régencemöbel und frühe Louis XVI.-Möbel — also noch aus der Zeit Ludwig's XV., um 1765 etwa — sind wie immer steigend im Wert, späte Louis XVI.-Möbel und Rocailleusekonsolen verhältnismässig niedrig im Preis. Aber neben diesen Kostbarkeiten fehlte es nicht an simplen und recht verdächtigen Sachen, wie sie allenthalben in den Händlerdepots sich herumtreiben. Wie immer waren gute Tapisserien hoch im Preis. In situ wurden ein paar Zimmergetäfel in dem Hôtel du quai de Béthune verkauft. Es waren zwei in den Motiven ganz einfache und längst der Malerei und ihrer alten Vergoldung beraubte Täfelungen im Geschmack der Régence, die eine brachte 16600, die andere 34000 Fr.

Alles in allem bestätigte diese Auktion den konservativen Geschmack der Franzosen und zeigte den Wert der Kunst des 18. Jahrhunderts in einer starken Überwertung. *R. G.*

BÜCHERSCHAU

Rom. Die neuen illustrierten Kataloge von Dom. Anderson sind soeben erschienen. Sie bringen neues über Rom, Venedig und Perugia. Die zahlreichen Neuaufnahmen vor allem an Einzelköpfen, welche für das grosse Werk über die sixtinische Kapelle vor mehreren Jahren angefertigt wurden, erscheinen jetzt zum erstenmal im Handel und das, was Guirlandajo, Botticelli, Signorelli und Perugino im Palastheiligtum des Vatikans geleistet haben, tritt in diesen Einzelblättern mit überzeugender Klarheit zu Tage. In Venedig hat der unermüdliche Photograph Hunderte von Kirchen und Palästen aufgenommen, zahlreiche Ansichten aus allen Winkeln der Stadt, die Inseln Burano, Murano und vor allem Porcello mit seinen merkwürdigen Mosaiken und Skulpturen. Die Aufnahmen in Perugia, Assisi und Umgebung werden in diesem Jahre noch weiter vervollständigt werden, obwohl die Sammlung Anderson's, vor allem was die Aufnahmen in den Kirchen anlangt, schon jetzt die denkbar reichhaltigste ist. Ein besonders ehrenvoller Auftrag wurde dem tüchtigsten der italienischen Photographen endlich anlässlich des Besuches des deutschen Kaisers zu teil, für den er zur Zeit die sämtlichen historischen Paläste Roms in grossen Aufnahmen herstellt. Bei der besonderen Unterstützung, welche deutsche Gelehrte von jeher durch Anderson's unerreichte Kunst in Italien gefunden haben, ist diese Ehrung besonders erfreulich. Auch von einer Herabsetzung der Preise ist zu melden und zwar werden die Photographien nach Gemälden (ebenso wie die Skulpturen) von jetzt an zum Preise von 50 cent. erhältlich sein. *E. St.*

Miethe, Adolf. *Lehrbuch der praktischen Photographie.* Zweite, verbesserte Auflage. Mit 180 Abbildungen. Verlag von W. Knapp. 1902. Geb. M. 10.

Die neue Auflage des bewährten Leitfadens unterscheidet sich von der ersten vor allem durch Ausscheidung alles Veralteten und Aufnahme der Neuheiten, soweit sie für die Praxis des berufsmässigen Photographen wichtig sind oder dem Liebhaber zu weiteren Studien Anregung bieten können. Eine wirkliche Bereicherung des vorzüglichen Handbuches bilden die Abschnitte über farbenempfindliche Platten und über Gummidrucke.

Bibliothek von Eugène Müntz. Das Antiquariat Jos. Baer & Comp. in Frankfurt a. M. hat seiner Zeit die 25000 Bände umfassende Bibliothek des E. Müntz erworben und beabsichtigt, darüber eine Reihe systematisch geordneter Verkaufskataloge herauszugeben. Der erste wird soeben versandt und enthält 229 Nummern Schriften von E. Müntz selbst und weiter kunstgeschichtliche Werke allgemeinen Inhalts-, Kunsthandbücher, Kunstgewerbe, Ästhetik, Künstlerlexika, Galeriewerke und Kataloge, insgesamt 1842 Nummern. Da die Bibliothek Müntz wohl die grösste Kunstbibliothek ist, die je in den Handel kam, und die Litteratur der letzten 30 Jahre, ferner die seltenen Per-Nozze-Schriften und die Werke über Lionardo, Raffael und Michelangelo in grösster Vollständigkeit umfasst, so werden diese Kataloge für die bequeme Orientierung über Büchertitel und Preise besonders beachtenswert sein.

NEKROLOGE

Der Historien- und Orientmaler **Franz Eisenhut** ist am 2. Juni in München gestorben. Er war am 24. Januar 1857 in Deutsch Palanka in Ungarn geboren, Schüler der Münchener Akademie unter Wilh. Diez und nach weiten Studienreisen in Kleinasien, Nordafrika und Frankreich in München thätig. Zu seinen besten Gemälden zählt Der Hahnenkampf im Staatsmuseum zu Budapest und Der Streit um die Beute in der Münchener Pinakothek.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Rom. *Neuordnung des Konservatorenpalastes.* Während des ganzen Winters waren die Schätze des Konservatorenpalastes dem Publikum verschlossen. Jetzt endlich ist die umfassende Neuordnung vollendet worden. Die Anlage,

wie sie heute erscheint, darf als eine wohlgelungene bezeichnet werden. Das reiche Material ist kritisch gesichtet worden und nach historischen Gesichtspunkten geordnet. Die Säle der Konservatoren im ersten Stockwerk sind im wesentlichen unverändert geblieben, wie auch der Saal der Fasten, die Kapelle und der Porzellane. Neugeordnet und ausgebaut wurden vor allem die Säle, die an den zweiten Hof des Palastes stossen, welcher als Garten hergerichtet ist mit grünem Rasen und plätscherndem Wasser und schnell emporgeschossenen Lorbeeren und Orangen. Nichts könnte erfreulicher wirken auf den Besucher als solch eine Oase mitten in den ernsten und oft kalten Räumen eines Museums. Auch sind hier mitten im Grün einige weniger wertvolle Antiken in zwangloser Weise aufgestellt: einen der Eingänge bewacht ein herrlicher sitzender Hund; im Grase schlummern Amoretten; ein kniender Silen hält einen Schlauch, aus dem das Wasser in den Brunnen plätschert; und um die berühmte Gruppe des von einem Löwen angefallenen Pferdes ist gleichfalls ein Brunnenbassin aufgemauert. Vor allem aber ist in diesem Gärtchen an einer der hohen Wände der älteste Plan von Rom, die Forma Urbis, eingemauert, wie man sie im Altertum auf dem Forum am Templum sacrae urbis sah. Im Korridor nebenan, der sogenannten »Sala degli Orti Lamiani« ist unter anderen Antiken in der Mitte die sogenannte esquilinische Venus aufgestellt, am Ende die Halbfigur des Kaisers Commodus mit den Attributen des Herakles. Gegenüber in den Sälen der esquilinischen Gräber, der Terrakotten und Bronzen ist nichts Wesentliches erneuert worden, aber auch hier hat man sich bestrebt gezeigt, historisch zu gruppieren und in den erweiterten Räumen die Monumente übersichtlicher aufzustellen. Die grosse Freitreppe des Konservatorenpalastes führt hinauf in den zweiten Stock, wo in langer Reihe die Mosaiken und Glasgefässe aufgestellt sind, wo der vergoldete Herakles, den schon Sixtus IV. der Kapitolinischen Sammlung geschenkt hatte, am Ende des langen Korridors einen besonders würdigen Platz gefunden hat. Hohe Säle mit reichlichem Oberlicht sind für die Pinakothek hergerichtet worden, deren Gemälde erst zum Teil ihren Platz gefunden haben. Eine grosse Marmorinschrift gedenkt der Neuordnung des Museums unter Viktor Emanuel III., dessen Regierung, wie zu hoffen ist, noch andere Ruhmesthaten auf dem grossen Gebiete der Kultur zu verzeichnen haben wird, wie die Einweihung des Museo Baracco unweit der Engelsbrücke und des Palastes der Anquillara am Tiber. *E. St.*

Die Königliche Gemäldegalerie in Dresden hat von Herrn Ed. Cichorius in Leipzig als wertvolles Geschenk drei Landschaften von Joh. Anton Koch und zwei Landschaften von Ludwig Richter erhalten. Die letzteren sind für die von Quandt'sche Sammlung 1827 und 1828 gemalt; sie stellen Civitella und Ariccia dar und befinden sich gegenwärtig in der Richter-Ausstellung auf der Brühl'schen Terrasse.

Reichenberg. Das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg bereitet soeben eine Ausstellung von Miniaturen vor.

Die **Ausstellung des k. k. Wandermuseums,** eine Gründung des österreichischen Ministeriums für Kultus und Unterricht, welche über 200 mustergültige photographische Wiedergaben der hervorragendsten Werke der Malerei und Bildhauerei des 19. Jahrhunderts umfasst, wurde in den letzten Monaten in sechs Städten Mährens ausgestellt und durch Skioptikonvorträge erläutert. Der Besuch dieser Veranstaltungen war in allen Städten ein ungemein starker, und hat sich der Gedanke des Ministeriums in Städten, die weniger mit Ausstellungen überfüttert sind, ein derartiges umfassendes Gesamtbild der Kunst des 19. Jahrhunderts vorzuführen, auf das Glänzendste bewährt.

DENKMÄLER

Das erste deutsche Kriegerdenkmal in Amerika, vom Hauptverbande der Veteranen und Krieger des deutschen Heeres errichtet, ist am 30. Mai in Philadelphia feierlich enthüllt worden. Das von dem Berliner Bildhauer Albert Moritz Wolff geschaffene Denkmal stellt einen Krieger in voller Ausrüstung mit hochgeschwungener Fahne in der Hand dar. Die Figur ist in Bronze gegossen und misst 2,30 m, die Fahne ist in Kupfer getrieben. Es hat seinen Platz auf dem Friedhofe des Hauptverbandes der amerikanischen Veteranen und Krieger des deutschen Heeres in einer prachtvollen Anlage erhalten.

VOM KUNSTMARKT

In der **Galerie Helbing in München** finden Montag den 15. und Montag den 22. Juni Versteigerungen alter und moderner Ölgemälde statt. Die erste umfasst Gemälde aus dem Besitze der Gräfin Pauline Lüttichau auf Schloss Stein und den künstlerischen Nachlass des Malers A. von Swieszewski; die zweite Ölgemälde alter Meister aus dem Besitze des verstorbenen Rentiers J. A. Squindo in München. Über beide Versteigerungen sind illustrierte Kataloge ausgegeben, der eine mit zwölf Lichtdrucktafeln.

VERMISCHTES

Der am 26. Mai in Dresden stattgehabte Delegiertentag **der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft** protestierte gegen das Vorgehen des Reichskommissars bezüglich der Ausstellung in St. Louis und beschloss, ein durch eine Deputation zu überreichendes Schreiben an den Reichskanzler zu richten, worin die Berechtigung der Ansprüche der Genossenschaft dargethan wird, und ermächtigte den Vorstand zur Erwerbung der juristischen Persönlichkeit.

Bilderrestauration. Die erste Fassung von Böcklin's Villa am Meere (von 1864) war hinsichtlich ihrer Erhaltung von Anfang an ein Sorgenkind für die Schack'sche Galerie. Graf Schack schrieb seiner Zeit über das Bild: »Leider hatte der Künstler, der das Experimentieren liebt, dasselbe mit unsolider Technik gemalt. Als es in München anlangte, bemerkte ich, dass die Farben sich nicht gehörig mit der Leinwand verbunden hatten; es waren, glücklicherweise an Stellen, die leicht ausgebessert werden konnten, ganze Stücke herausgefallen. So bestellte ich, da ich die Vergänglichkeit des einen Exemplars erkannte, das Gemälde noch einmal.« Man hat es nun, um es weiter zu erhalten, in jüngster Zeit festgebügelt und gefirnist. Gegenwärtig hat sich infolge des frischen Firnissens der sogenannte Blaulauf auf dem Bilde eingestellt, der in Laienkreisen Aufsehen erregte, der aber erfahrungsgemäss wieder nach einiger Zeit verschwindet. — Auch das köstliche Bild »Altrömische Weinschenke« zeigt einen alten Schaden, der hier nicht in der Malerei, sondern in der fehlerhaften Beschaffenheit der Holztafel liegt. Es ist ein starker Sprung, der sich schräg durch den oberen Teil hinzieht und eine gründliche Sicherung nötig macht.

Von dem vielbesprochenen **Paumgärtner-Altare** in der Münchner Pinakothek ist nun auch das Mittelstück, die Geburt Christi, von Professor Hauser soweit von seiner entstellenden Übermalung befreit, dass die kleinen Stifterfiguren, die nach Massgabe der alten in der Lorenzkirche zu Nürnberg befindlichen Kopie unter der neuen Farbenschicht zu erwarten waren, glücklich blossgelegt sind.

Links an der Stelle, wo vorher die Steintreppe plump in das Bild einschnitt, knieen jetzt vier spannenlange Männlein, rechts dagegen, wo der Übermaler eine Axt mit Holzklotz als Raumfüllsel angebracht hatte, drei ebenso zierliche Fräulein. Die ganze Komposition gewinnt dadurch an Reichtum, besonders aber auch an Gleichgewicht.

Mosaikbilder am Landesmuseum in Zürich. Einen vollständigen Misserfolg konstatiert das Gutachten des Preisgerichts über den engeren Wettbewerb zur Erlangung von Mosaikbildern an der Hoffassade des Landesmuseums. Die der Jury vorliegenden ausgeführten Skizzen der im Januar prämiierten Arbeiten von Joh. Bossard, W. Büchly und Aug. Giacometti zeigten nicht nur keine Erhöhung der Qualität, sondern liessen die Mängel der Arbeiten noch sichtbarer hervortreten, so dass die Jury keine der Arbeiten der Kunstkommission zur Ausführung empfehlen konnte. Man würde Zeit und Kosten gespart haben, wenn man nicht den so oft resultatlosen Weg der Konkurrenz beschritten, sondern sich direkt an einen bewährten Künstler gewandt hätte.

Der **Verband österreichischer Kunstgewerbemuseen** trat am 21. Mai laufenden Jahres zu seiner vierten Konferenz in Linz zusammen. Vertreten waren zehn Museen, welche das Mährische Gewerbemuseum in Brünn zum viertenmal zum Verbandsvorort und Reichenberg für 1904 zum Konferenzort wählten. Direktor Julius Leisching berichtete namens des bisherigen Vorortes, dass der Verband im Laufe seines dreijährigen Bestandes bereits 62 Ausstellungen veranstaltet habe, von denen viele, im letzten Jahre insbesondere jene der »Kunststickereien« und der »Kunst im Leben des Kindes«, einen grossen Erfolg aufzuweisen hatten. Die Konferenz beschäftigte sich ausser zahlreichen administrativen Fragen auch mit den »Erhaltungsverfahren von Sammlungsgegenständen« (Ref. Josef Straberger-Linz), mit den »Tapeziererkünsten in den Museen« (Ref. Dr. Gustav Pazaurek-Reichenberg) und der »Bedeutung der Ortsmuseen«, über welche der Referent Direktor Julius Leisching-Brünn eine Flugschrift veröffentlichte. Weiteres sprach Dr. Emil Kränzl-Linz über die »Kunstdenkmäler Oberösterreichs« an der Hand eines ungemein zahlreichen Bildermaterials und Direktor Leisching über »Holzschnitzerei« unter Vorführung zahlreicher Lichtbilder. Die Verbandszeitschrift »Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums« veröffentlichte soeben den auch im Sonderabdruck erschienenen Bericht dieser Konferenz.

In dem **Beleidigungsprozess des Malers Carlo Böcklin** in Florenz gegen Professor Rich. Muther in Breslau ist die Vernehmung von zehn Zeugen, darunter die der Prof. von Tschudi, Firle und Grützner erfolgt und die Hauptverhandlung vor dem Breslauer Schöffengericht wird demnächst an einem noch zu bestimmenden Termine stattfinden.

Dem russischen Goldschmied und Fälscher **Ruchomowski,** der bekanntlich auch mehrere Treibarbeiten im Salon in Paris ausgestellt hat, ist von der Société des artistes français die Medaille dritter Klasse zuerteilt worden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang 1902/1903 Nr. 30. 26. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LONDONER BRIEF

Die Ausstellung in der Königlichen Akademie wurde in den ersten Wochen geradezu von Besuchern überflutet, so dass für Liebhaber und Kenner eine eingehende Besichtigung der Gemälde mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verknüpft war. Eine ganze Reihe der von mir in der »Kunstchronik« Nr. 24 als Atelierbilder erwähnten Werke hat inzwischen hier und in der »New Gallery« Aufnahme gefunden. Nachzuholen sind von Sargent: Mrs. Wernher, Mrs. Philipp Agnew, Lord Cromer, wenn man so sagen darf, der Regent Ägyptens, und Mrs. Joseph Chamberlain, die Gattin des Kolonialministers, geborene Endicott, eine Landsmännin des Künstlers. Durch drei Porträts hat Charles Furse begonnen, sich den Weg für eine grosse Zukunft zu bahnen. Es sind dies: der Admiral Lord Charles Beresford, der Oberstlieutenant Sir John Jewis und »Die Rückkehr vom Ritt«.

Für die Aquarellbilder, Skulpturen und hinsichtlich der Vertretung der graphischen Künste, kann der Durchschnitt nur als schwach bezeichnet werden. Die Akademie thut nichts, um den Kupferstechern in ihrem Kampf mit der mechanischen Wiedergabe beizustehen, sie will grundsätzlich weder Kupferstecher noch Aquarellisten zu Mitgliedern wählen, und können deshalb namentlich Werke der letzteren hier niemals hervorragend vertreten sein, weil diese Künstler gezwungen wurden, die beiden Spezialinstitute Londons aufzusuchen. Zum grossen Verdruss der Aquarellmaler, und thatsächlich zu ihrem Nachteil, werden in der Presse ihre Arbeiten unausgesetzt »Drawings«, Zeichnungen, genannt. Durch diesen Umstand entstehen besonders für das Ausland die irrigsten Begriffe, ja, mitunter sogar vollständig Widersinniges und Unerklärbares. Die unausgesetzte Klage der Künstler, über die rücksichtslose Ausbeute des Rechtes der Akademiker: acht Werke ohne Prüfung einzusenden, hat jetzt einen leidlichen Kompromissabschluss erreicht. Die Akademie nimmt nunmehr von jedem Mitgliede nur sechs Arbeiten an, während von den übrigen Künstlern, statt der bisher der Hängekommission höchstens vorzulegenden zwei Gemälden u. s. w., die Zahl auf drei normiert wird.

Fast der einzige Künstler, der in dieser Beziehung eine Ausnahme machte, und hier wie in allen anderen Lebensverhältnissen sich gross und generös bewies, war Watts. Dieser Meister sandte stets eine nur sehr beschränkte Anzahl von Gemälden zur Ausstellung, um seinen Kollegen keinen Platz zu rauben; so ist er diesmal nur durch eine Baumstudie vertreten, der er den Namen »Parasit« gab. Es handelt sich um einen mächtigen, von Epheu umrankten Stamm, der schliesslich in dem Kampfe ums Dasein unterliegen wird. Als ich das Gemälde im Entstehen, in dem Landatelier des Meisters, in Surrey, sah, nannte er dasselbe »Fensterstudie«. Auf meine Frage wies er nach dem Fenster, von dem aus man den Baumriesen erblicken konnte. Man wird sich entsinnen, dass der Meister seine Mitgliedschaft der Akademie vor einigen Jahren unter der Begründung aufgab, indem er schrieb: »Ich fühle, dass meine Kräfte nachlassen und verzichte deshalb auf das Recht, ohne Prüfung der Kommission, derselben Werke von mir einzusenden«. Allerdings wurde er sofort nach seinem Austritt zum Ehrenmitglied gewählt. Eine gute Neuerung in den Räumen der Akademie besteht darin, dass Marmorbüsten der Präsidenten von Reynolds bis Leighton in der Eintrittshalle Aufstellung gefunden haben.

In »Leighton House« hat Mrs. Barrington eine Ausstellung von ca. 40 Werken von Watts ins Leben gerufen, die sämtliche Epochen des Meisters umfasst und mit dem Jahre 1838 beginnt. Auf zwei Punkte möchte ich bei dieser Gelegenheit besonders aufmerksam machen: der eine, bisher fast gänzlich unbekannt, besteht darin, dass der Künstler in seiner Jugendepoche Genrebilder gemalt hat, die, so unglaublich es erscheinen mag, an Morland erinnern. Es sind dies die Nummern 3, 4, 5 und 6 in dem von Mrs. Barrington verfassten Katalog. Die genannte Dame ist eine Freundin, Schülerin und Nachbarin von Watts, und besitzt ausserdem das Verdienst, einen sehr gediegenen Katalog für die früher in Amerika stattgefundene »Watts-Ausstellung« hergestellt zu haben. Die an Morland anklingenden Bildchen stellen ländliche Scenen mit Figuren dar. Überhaupt aber bieten die frühen Werke des Künstlers abermals den Beweis, dass ein Anfänger, wenn er auch noch so genial veranlagt ist, sich doch zunächst seiner Zeitrichtung nicht zu entziehen vermag.

Der andere Punkt von Wichtigkeit betrifft Watts'

Landschaftsmalerei. Viele kannten in dieser Beziehung den Meister nur nach seinen, in »Little Holland House« befindlichen, meist nicht vollendeten und unter ungünstigen Lichtverhältnissen hängenden Werken. Wer aber hier in »Leighton House« und in der »New Gallery« seine Landschaften gesehen, der wird zu einem wesentlich günstigeren Urteil für diese Kunstgattung des Malers umgestimmt. Seine »Ansicht von Neapel« (1887), dem Rev. Thompson Yates gehörig, ist das vollendetste, was man von der Landschaftsmalerei erwarten kann.

In der »New Gallery« sind drei Landschaften und ein allegorisches Bild »The Sower of the Systems« von Watts ausgestellt. Das letztere stellt eine, den Samen oder die Keime ausstreuende Figur dar, welche das Universum bilden sollen. Nur ein Künstler allerersten Ranges, wie es der Meister noch heute in seinem 87. Jahre bleibt, konnte sich mit Erfolg an die Bewältigung eines so schwierigen Themas heranwagen. Aber auch die drei Landschaften sind für den Kenner nicht ohne Allegorie, ja, sie besitzen sogar eine intimere Bezüglichkeit sowohl durch den Titel, als auch dadurch, dass sie die unmittelbare Naturumgebung des Künstlerveteranen in Surrey schildern. Die Namen lauten: »Die beiden Wege«, »Das Ende des Tages« und »Grüner Sommer«. Bei den letztgenannten Arbeiten tritt die Symbolik sogar in direkte Verbindung mit der Person des Meisters. Das »Ende des Tages« zeigt uns in einer schön gestimmten Abendlandschaft die untergehende Sonne, eine nur zu leicht verständliche Allegorie, während in dem »Grünen Sommer« der, mitten unter seinen mit Laub bedeckten Gefährten, fast kahl zum Himmel strebende mächtige, aber dem Ausgehen bereits bedenklich nahe Baumstamm sehr deutlich besagt, was hier gemeint sein soll. Wir haben in diesen Werken mehr ideale Visionen und noble Phantasiegebilde vor uns, als gerade Landschaftsbilder im wörtlichen Sinne. In der englischen Presse wird Watts jetzt vielfach, ebenso wie früher Gladstone, »The old grand man« genannt.

Whistler's Porträt, angefertigt von dem in Paris domizilierenden Italiener Boldini, kann als das eigentliche Jahresbild in der »New Gallery« angesehen werden, auf welches sich das Hauptinteresse des grossen Publikums konzentriert. Innere Erfassung, äusserste Realistik, verbunden mit unübertroffener Technik, haben ein so ausserordentliches Bild hervorgebracht, dass man dies Werk als das letzte Wort betrachten möchte, das die moderne Kunst uns zu sagen hat. Alles in allem besitzt das Bild einen dämonischen Reiz. Von ferneren Gemälden erwähne ich noch Walter Crane's bedeutendes Werk »The Fates«, zu deutsch »Die drei Parzen«, Sir James Linton's »Madonna mit dem Kinde«, Shannon's »Baron Meyer« und John Collier's »Mignon« nach Goethe's »Wilhelm Meister«. Trotz der grossen Anhäufung des vorliegenden Materials möchte ich doch nicht unterlassen, auf drei interessante Arbeiten von Damen hier aufmerksam zu machen. Die Prinzessin Viktoria Augusta beschickte die »New Gallery« mit einem, zum Gedächtnis ihres in Afrika während des Krieges verstorbenen Bruders Christian Viktor, schön in silbervergoldeten und emaillierten Kreuz, das für die Kathedrale in Prätoria bestimmt ist. Eine hübsch modellierte Statuette der »Artemis« stammt aus dem im St. James-Palast befindlichen Atelier der Gräfin Feodora Gleichen, und Miss Elinor Halle, die Schwester des Direktors, sandte eine Reihe der nach ihren Zeichnungen angefertigten, sehr begehrten Schmuckgegenstände.

Unter den in der Aquarellgesellschaft ausgestellten und nach wie vor als »Drawings« bezeichneten Gemälden erwähne ich als hervorragend: Sir E. Poynter's landschaftliche Scenen, acht Arbeiten Professor von Herkomer's, figürlichen Inhalts und »Ablieferung des Zehnten«, ein Werk des Präsidenten der Gesellschaft. In letzterem zeigt uns Mr. E. R. Hughes eine reizende weibliche Figur mit einem Korb voller Äpfel.

Wie alljährlich, so findet auch diesmal zur Zeit eine Sonderausstellung in der »Guildhall« statt. Dieselbe gilt älteren und modernen Niederländern. Im ganzen kann über das, was hier dem Publikum geboten wird, nur Löbliches berichtet werden, wenngleich es augenscheinlich ist, dass mehrere mit »Rembrandt« bezeichnete Werke unter falscher Flagge segeln. Eine Ausstellung, in der Rembrandt, Frans Hals, Cuyp, Vermeer, Terborch, Gerard Dou, Hobbema, Ruisdael, van Huysum, van Aelst, van Os und die modernen Meister: Joseph Israels, Jakob Maris und Mesdag gut vertreten sind, nur erwähnen zu müssen, erscheint bedauerlich, aber der Raumverhältnisse wegen leider unabweisbar. Israels wurde in einer von den Künstlergenossen ihm zu Ehren veranstalteten Feierlichkeit, der der Lord Mayor auch beiwohnte, besonders hoch geehrt. Der Künstler hielt eine Rede, in welcher ein Vergleich Rembrandt's mit Spinoza zum Ausdruck gelangte.

Die Vorliebe für Miniaturen hat in dem vergangenen Jahrhundert niemals ganz aufgehört, ja, die letzten Jahre waren für diesen Kunstzweig so verheissende, dass ihm die Wiederkehr des goldenen Zeitalters bevorzustehen scheint. Für gute Porträts von Cosway und Plimer zahlen Liebhaber auf den Auktionen bis zu 20000 Mark. Der Präsident der Gesellschaft der »Miniature Painters«, Sir William Richmond und Dr. G. C. Williamson, der sich hauptsächlich durch seine Biographien über Miniaturmaler einen bedeutenden Ruf erworben hat, sind die hervorragendsten Aussteller in der »Modern Gallery«. In den jüngst vergangenen Tagen errichtete Mr. Alfred Praga in Kensington eine Schule für angehende Künstler, welche sich dem Miniaturfach widmen wollen.

Seitdem im November vorigen Jahres das Vermächtnis Lord Cheylesmore's der Verwaltung des British Museums ausgehändigt wurde, haben die Beamten der betreffenden Kupferstichabteilung die Sammlung geprüft und geordnet. Die Kollektion besteht aus zwei Unterabteilungen: englische Mezzotintblätter allgemeinen Inhalts und Porträts königlicher und fürstlicher Persönlichkeiten in der verschiedensten Manier

des Kupferstichs. Die Hauptmezzotintsammlung enthält 7650 Blätter, die letztere 2675 Bildnisse. Die seltensten und schönsten Beispiele der graphischen Kunst sind hier durch 284 englische und 70 ausländische Meister vertreten. Da noch viel auszubessern ist, so wurden zur Zeit nur 60 der interessantesten Blätter dem Publikum zur Besichtigung geboten, dagegen sollen im nächsten Jahre 500 bis 600 Stiche im British Museum ausgestellt werden.

Das »Viktoria- und Albert-Museum« veranstaltete in seinen Räumen eine Ausstellung von Kupferstichen britischer Meister, die den dritten Abschnitt einer graphischen Serie bildet. Die in den Vorjahren den graphischen Künsten gewidmete Ausstellung betraf Lithographie und Illustration. Wenngleich die ausgezeichnetsten Probeblätter und die verschiedensten Plattenzustände hier vorhanden sind, so werden dem interessierten Publikum die meisten derselben doch bekannt sein. In der South Kensington-Kunstschule fand unter Vorsitz des Bildhauers Alfred Gilbert eine Vereinigung statt, um den zum Besuch in London eingetroffenen Bildhauer Auguste Rodin zu bewillkommnen. Wie es kaum anders zu erwarten war, fiel die Hauptrolle in dieser Begrüssungsfeier den beiden hervorragenden Landsleuten des Gastes, nämlich dem Professor Legros und M. E. Lantéri zu.

Die Menzelausstellung in der vornehmen French Gallery in Pall Mall wurde am 6. Juni unter dem Protektorate des deutschen Botschafters Grafen Wolff-Metternich feierlich eröffnet. Wenn auch diese ca. 120 Nummern von Zeichnungen, Aquarellen und zwölf Ölgemälden nicht entfernt einen Begriff von der Grösse Menzel'scher Kunst geben und besonders die Darstellungen aus der Fridericianischen Zeit vermissen lassen, so kann man doch mit Genugthuung konstatieren, dass die hier den Londoner Kunstkreisen zum erstenmal gebotenen Proben Menzel'scher Zeichnung und Malerei eine sehr sympathische Aufnahme gefunden und einen tiefen Eindruck gemacht haben. Im Mittelpunkt des Interesses stehen Der Markttag auf der Piazza d'Erbe in Verona, von der Galerie Henneberg (für 240000 Mark verkäuflich!) ausgestellt, und die von Generalkonsul C. Behrens in Hamburg geliehenen drei Werke: Das Innere der Kathedrale von Salzburg (Aquarell) und die Ölgemälde Alte Synagoge in Prag und Eine Strasse in Paris. Zwei vortreffliche, im Jahre 1850 gemalte Porträtstudien des Dr. Puhlmann und Major Leuthold wurden noch kurz vor der Absendung nach London von der Berliner Nationalgalerie erworben, wie der Timeskritiker schreibt »aus Furcht, dass ein englischer Kunstfreund sie wegschnappen könnte«.

Ein inzwischen bereits in Berlin angelangtes Porträt König Eduard's VII. von der Hand des Malers Emil Fuchs und bestimmt von dem Chef für sein Gardedragoner-Regiment, fand hier vielen Beifall. Unter den Personalien gebührt dem Präsidenten der Königlich schottischen Akademie die erste Stelle. Dieser wurde als Sir James Guthrie in den Adelsstand erhoben, und da er erst 44 Jahre alt ist, so bleibt van Dyck der Ruhm, die betreffende Ehre schon früher, das heisst mit 34 Jahren erreicht zu haben.

Hinsichtlich der grossen stattgehabten Kunstauktionen will ich nur einige Worte an den Verkauf des Gainsborough für 198450 Mark anknüpfen. Ich habe das betreffende Bild, ein weibliches Damenporträt, eingehend besichtigt und halte dasselbe für kein zu besonderes Werk des Künstlers. Andererseits sprechen alle Anzeichen dafür (vorausgesetzt normale Zeiten), dass die Werke ersten Ranges der alten englischen Meister auf 500000—600000 Mark steigen werden. Seit zwölf Jahren habe ich fortgesetzt an dieser Stelle auf die kommenden Preissteigerungen hingewiesen. *O. v. SCHLEINITZ.*

KARLSRUHER KUNST

Im *Karlsruher Kunstverein* ist zur Zeit eine grössere Kollektion von Arbeiten des bekannten Aktlehrers der Karlsruher Akademie Professor *Ludwig Schmid-Reutte* ausgestellt: Skizzen und Studien und ein vollendetes Bild »Kain«. Schmid-Reutte, in dem die Akademie eine ihrer hervorragendsten Lehrkräfte besitzt, ist auch als ausübender Künstler jedenfalls ein Mann von unbestreitbar grossen, wenn auch einseitig ausgebildeten Qualitäten. Seine Beherrschung der menschlichen Form ist vollendet, wird aber nie akademisch, bleibt immer gross, wuchtig, herb, energisch auf das Wesentliche gerichtet und durchsetzt von einem stark persönlichen Zug eines leidenschaftlichen Kraftgefühls. Dagegen fehlen ihm die eigentlich malerischen Potenzen. Seine Vorzüge reden aus den Skizzen, den gezeichneten Aktstudien am eindringlichsten zu uns. Sein »Kain« wirkt bei aller Wucht der formalen Darstellung mehr zeichnerisch als bildmässig.

In einem erfreulichen Fortschreiten ihrer Entwickelung ist unsere jung aufblühende Karlsruher *Privatarchitektur* begriffen. Es ist das um so bedeutungsvoller, als gerade das eigentlich *lokale* Kunstleben aus der Thätigkeit der Privatarchitekten, dem bürgerlichen Wohn- und Geschäftshaus neuerdings die stärksten Impulse einer künstlerischen Regeneration empfangen hat. In der Malerei stehen einer solchen, im strengen Sinne autochthonen Entwickelung vorläufig noch mancherlei Schwierigkeiten im Weg: vor allem der Mangel an einem einheimischen Kunstmarkt und dann auch das Fehlen an grossen staatlichen und kommunalen Aufträgen. Auf diesem Gebiete hängt die Frage, ob sich das Karlsruher Kunstleben auf der Höhe halten wird, immer wieder vom staatlichen Eingreifen ab: vor allem von den Berufungen an die *Akademie*. Nun haben zwar die letzten Jahre bewiesen, dass man an massgebender Stelle die Bedeutung dieser Frage wohl zu würdigen versteht. Mit Thoma, Dill, Trübner ist gewiss ein bedeutendes Stück modernen deutschen Kunstlebens bei uns eingekehrt. Aber sie kamen als fertige Künstler. Ihre eigentliche Werdezeit liegt jenseits ihrer Karlsruher Berufung. Ihre Thätigkeit, das heisst ihre eigentlich künstlerische, schöpferische, wird in einem mehr oder minder äusserlichen Zusammenhang mit ihrem hiesigen Aufenthalt bleiben müssen, solange ihnen nicht von seiten des Staates oder der Stadt Gelegenheit geboten wird, in grösseren Monumentalaufgaben die Spuren ihres hiesigen Wirkens auch durch sichtbare Zeugen mit der künstlerischen Entwickelung der Stadt zu verweben (wie das z. B. Thoma und Trübner in Heidelberg zu teil geworden ist).

Ein um so reicheres Feld künstlerischer Thätigkeit auf dem Karlsruher Boden ist den hiesigen *Privatarchitekten* gegeben. Es ist gewiss kein schlechtes Zeugnis für den

Kunstsinn der Einwohnerschaft, dass gerade aus den Kreisen privater Bauherren die einheimische Kunstentwickelung, die architektonische und die damit zusammenhängende kunstgewerbliche, eine so nachdrückliche Förderung empfangen hat. Der Sinn für künstlerischen Komfort der häuslichen Umgebung ist hier weit verbreitet. Unter dem Einfluss dieser Bestrebungen beginnt sich auch das Strassenbild sichtlich zu seinem Vorteil umzugestalten. An Stelle der akademischen Renaissanceschablone schafft sich die malerisch gruppierende, aus den Bedürfnissen des Wohnens herausgewachsene Bauweise des nationaldeutschen Bürgerhauses besonders energisch Bahn. Unter den Architekten, deren Thätigkeit in diesem Sinn am erfolgreichsten auf die Entwickelung der Stadt eingewirkt hat, stehen *Curjel & Moser* und Professor *Billing* in erster Linie. In strenger historischen Bahnen bewegen sich Oberbaurat *Schäfer,* Professor *Ratzel* und *Walder-Rauschenberg.* *K. WIDMER.*

BÜCHERSCHAU

Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge. Herausgegeben von *Max J. Friedländer.* München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1903.

Die Brügger Leihausstellung von 1902 von *Max J. Friedländer.* Berlin, Georg Reimer, 1903.

Ein grosses weit aufgeschlagenes Buch von blendender Weisse der Ränder, innen ganz mit merkwürdigen Bildern angefüllt, umgafft von zehn oder zwölf eifrig verzerrten Köpfen, von den Köpfen einige mit seltsamen retortenhaft gebildeten Spürnasen, die Schädel sämtlich gläsern durchsichtig und verratend, dass auch sie mit übereinander getürmten alten Bilderhaufen angefüllt sind — so etwa würde unser lieber Meister Heilignam Waldgenand von Aachen (sei mir gestattet den Hieronymus Bosch so zu verdeutschen) in einem Gemälde, das am besten in einem abgelegenen, nur auf Maultierpfaden erreichbaren Kloster Portugals bewahrt werden und von Altmeister Karl Justi entdeckt sein müsste, den Eindruck schildern, den das jetzt in stolzer Schöne erscheinende Werk des Bruckmannschen Verlages über die mit tausend Zungen beredete Brügger Primitivenschau des vergangenen Jahres hervorruft. Max J. Friedländer, einem der beweglichsten und eifrigsten Helfer Wilhelm Bode's bei dessen Herkulesthat der Kunstverstaatlichung, war es beschieden, Auswahl, Anordnung, Bestimmungen und erklärende Worte jenem eigentlich ersten Atlas nordischen Quattrocentos zu geben, der auf Jahre hinaus für das Schauen der Kunstfreunde, das Forschen der Fachgezwungenen, das Vergleichen der Händler Mittelpunkt bleiben wird. Die Verlagsfirma thäte gut, dieses Buch als herrischen Gesandten den Amerikanern im nächsten Jahre nach St. Louis zu senden. Man kann wohl sagen, dass die Tafeln in der Wiedergabe der oft mit hunderten geliebter kleiner Dinge angefüllten Bilder das äusserste leisten, was — wenn man überhaupt einen bestimmten Verkaufspreis als Grenze anerkennen will — bis zum heutigen Tage möglich wurde. Erleichtert war die Aufgabe natürlich dadurch, dass alle die — jetzt längst wieder nach allen Ecken Europas zurückgewanderten — Kostbarkeiten an einem und demselben Orte und unter verhältnismässig günstigen Beleuchtungsumständen (im Hofe des Gouvernementsgebäudes) aufgenommen werden konnten. An der immer noch verbleibenden Wertverschiedenheit der einzelnen Abbilder sind die Originale schuld. Es wird niemand verwundern, dass die in braunem Firnis verborgenen Meisterwerke des grossen Nervösen »Herri de Bles«, die Erwählung Joseph's und das erstaunliche Nachtstück der Heilandsgeburt (Tafeln 75 und 76) nicht mit gleich schöner Klarheit herausgekommen sind wie das fast jungfräulich erhaltene Bildnis des Mannes mit der eingedrückten Nase von Memling im Mauritshuis (Tafel 35), wo Photograph und Drucker uns jede Bartstoppel, jeden Sprung der Farbschicht aufbewahren konnten. Ein Einwand wäre vielleicht gegen die durchgehende Verwendung eines hellbraunen, nicht mehr recht neutral wirkenden Farbtones zu erheben. So fordert doch das mit raffinierter Abmessung geschaffene Verkündigungsbild Gerard David's (Tafeln 47 und 48) gebieterisch blauen Ton; übrigens hätte man, um den Eindruck nicht zu zerreissen, Engel und Jungfrau auf einem Blatte vereinigen müssen. Die Judith des Jan Massys (Tafel 68), dieses siegende Werk einer in die feinsten Gefühlsverästelungen hineindringenden künstlichen Sinnlichkeit, verlangt für die Reproduktion das satteste Schwarz des Ebenholzes; den die Gruppen revolutionär durcheinander werfenden holländischen Kalvarienberg der Sammlung Glitza (Tafel 83) sehe ich in Rot. Der weisse, starke und doch biegsame Karton der Tafeln ist vortrefflich, der Druck des Textes in guter Antiqua in Versalien und zwei Schriftgrössen verständig angeordnet. Das Papier der Textseiten würde ich stärker und etwas gelblicher wünschen, ähnlich wie bei dem im G. Grote'schen Verlage erschienenen Werke über die 1898er Berliner Renaissanceausstellung. Diesem typographisch mustergültigen Stücke ist doch wohl auch der Einband des Bruckmann'schen Buches — einfacher braungrauer Karton, als einzige Verzierung blockmässig angeordneter Titeldruck auf Deckel und Rücken — nachgebildet; halten wird er freilich nur bei mässiger Benutzung. Störend wirkt das blaugrau gefaserte Vorsatzpapier.

Bei der Auswahl der Tafeln — es ist leichter zehn oder zweihundert als neunzig unter vierhundert Gegenständen herauszuheben — war das Bestreben leitend, die geschichtliche Entwickelung der niederländischen Malerei sichtbar zu machen, soweit möglich, durch Hauptwerke. Ein schweres Hindernis ist zu erkennen: die Mehrzahl der Bilder, auf die es eigentlich ankommt, befinden sich in grossen Museen, in Kirchen und Privatsammlungen, die nichts hergeben; man denke nur an den Genter Altar, an die Hauptwerke Roger's de la Pasture in Berlin und Madrid, an das grosse Dreikönigsbild des jungen Mabuse beim Earl of Carlisle. Innerhalb dessen, was die Ausstellung bot, ist im allgemeinen ohne Kuriositätensucht und mit künstlerisch wertendem Geschmacke gewählt worden. Da die zum Teil sehr hervorragenden französischen Bilder — die als Nutzniesser der Eyckischen Eroberung doch hätten mitgezählt werden können — und ebenso die wenigen, aber interessanten westfälischen und kölnischen mit Absicht fortgelassen wurden, die holländischen Werke aber ihren Platz ausserhalb der Entwickelungsreihe in einer Art Anhang am Schluss bekamen, so bringt der Band in der Hauptsache nur die Kunstthätigkeit in Flandern zur Anschauung. Bei dem wenigen, was von Roger vorgeführt werden konnte, hätte ich an Stelle der recht schwachen, im Gesichtsausdruck unbelebten, in der Haltung des Kindes übertrieben harten Madonna (Tafel 13) lieber das, wenn auch beschädigte, so doch ausserordentlich vornehme und gewinnende Jünglingsporträt der Sammlung Cardon (im Dezemberheft dieser Zeitschrift reproduziert) gesehen. Glänzend ist für Bouts gesorgt, das Lukasbild aus der Sammlung des Lord Penrhyn (Tafel 21) wird mir freilich in der Reproduktion noch immer zweifelhafter. Unter den Memlings würde ich dem geheimnisvoll seelenkünderischen frühen Bilde des betenden Knaben aus der Sammlung Salting lieber den Platz gegeben haben, den der ja hinreichend bekannte Martin van

Nieuwenhoven aus dem Johannisspital (Tafel 34) einnimmt. Dass der in einigen Momenten dramatisch bewegte, in der Formengebung aber gemein spiessbürgerliche Maler, der wohl etwas früher als Memling die Ursulalegende in einer jetzt bei den Schwarzen Schwestern in Brügge bewahrten Bilderfolge darstellte, in einer doch nicht ausschliesslich für Kunsthistoriker bestimmten Veröffentlichung mit vier Tafeln bedacht wurde, war vielleicht nicht unbedingt nötig. Dagegen vermisse ich ungern bei Gerard David das für das Können und Nichtkönnen des nach so mancher Hinsicht die Entwickelung abschliessenden Meisters so äusserst bezeichnende zweite Brügger Rathausbild mit der Strafe des Sisamnes: das hübsche Wort Weale's »the flaying of a man is by no means a pleasant thing to look at« durfte hier nicht Wahlspruch werden. Die mit ihren militärisch aufgereihten Engelregimenten unrettbar langweilig wirkende Krönung der Maria von Albert Cornelis, die schon von ihren Bestellern nur unter Widerspruch angenommen wurde (Tafel 56), hätte fortbleiben können, nicht fehlen aber durfte ein so wichtiges Stück wie das von Mabuse zur Frühzeit des »Bles« hinüberleitende, in der Feinheit der Ausführung gleich neben dem berühmten Malvagna-Altärchen in Palermo stehende kleine Dreiblatt mit der Anbetung der Könige aus dem Besitz von Sir Fr. Cook: besonders in der Nebenscene der Ausgiessung des heiligen Geistes zeigt das kleine Werk eine in dieser Zeit wohl einzige Heftigkeit der Bewegung. In der Reihe der holländischen Bilder endlich hätte ich gerne noch die in der dramatischen Hingegebenheit der Darstellung wie in der hellen auf Rot gestimmten Haltung ausserordentliche Beweinung Christi der Sammlung Martin Le Roy in Paris und vielleicht, da doch Engelbrechtsz und Lukas van Leyden gezeigt wurden, auch eines der drei in Brügge ausgestellten Werke des Jakob Cornelisz erblickt.

Die 35 Textseiten eines Autors, den man wohl als den am weitesten vorausgelaufenen zum mindesten unter den jüngeren Spürern altniederländischer Kunst bezeichnen kann, stellen, wie zu erwarten war, eine reiche Quelle teils gebieterischer, teils freundlich eingehender Belehrungen, aber auch oft ein Kampffeld für streitende Erörterung dar. Die Forschungen der Fachgenossen sind mit gebührender Nennung der Namen und der Stelle der Veröffentlichung angezeigt; auch der auf weit beschränkterem Gebiete angestellten Bemühungen des Referenten ist bei Gelegenheit von Cornelis Engelbrechtsz gedacht worden. Aus Hintergründen fällt oft blitzartiges Licht auf Kunstwerke, die in der Ausstellung nicht zu sehen waren. Schade ist es, dass der freilich sehr viel beschäftigte Verfasser nur katalogartig eine Anzahl von Bemerkungen zu jeder der einzelnen Tafeln bietet und nicht die Ruhe gefunden hat, in zusammenhängender Darstellung die geistigen Werte der zur Anschauung gebrachten Dinge in Worte zu fassen. Welche Fähigkeiten ihm auch hierfür zu Gebote stehen, dafür seien Beispiele die Bezeichnung der überreichen Porträtstudie des Massys aus der Sammlung von Mad. André: »ein frecher und sinnlicher Kopf von monumentalem Schnitt«, die schlagend einfache Charakteristik der Landschaften Patinir's als »etwas geographisch aufgefasst«, der Satz über die Kreuztragung von Bosch im Genter Museum »Ein Kranz geifernder verzerrter Verbrecherköpfe ist um das Haupt Christi geschlungen, Gebilde eines beängstigenden Traumes«, und die schönen Worte über den älteren Brueghel.

Auch in dem äusserst zusammengedrängten, soeben bei Georg Reimer in Berlin erschienenen Hefte (Abdruck aus dem März- und dem Maiheft des Repertoriums für Kunstwissenschaft), wo Friedländer jedem einzelnen, selbst noch dem allergeringsten der in Brügge ausgestellt gewesenen Bilder mindestens ein richtendes Wort hinwirft, finden sich Sätze von gutem, scharf geprägtem Metall. So wenn über Patinir gesagt wird (S. 37): »Seine Faltenlinien sind stets sachlich und prosaisch, verglichen mit den melodiösen Schwingungen, mit denen Metsys fast berauschende Wirkung erreicht«. Ferner die von warmem Gefühl getragene Kennzeichnung jenes grossen Franzosen, der, sicher von Hugo van der Goes angeregt, die hell leuchtende Marienglorie von Moulins geschaffen hat (S. 53), die Schilderung den freundlichen und dabei künstlich aufgeregten Art des Provinzmalers Jean Bellegambe (S. 46). Klar und sicher unterrichtet auch der Abschnitt, wo die Nebelschleier über der Gestalt des Herri met de Bles mit scharfer Energie zerschnitten werden, freilich mit dem pessimistisch stimmenden Ergebnis, dass hinter dem Vorhang nicht mehr viel zu sehen bleibt (S. 39 u. 40). An vielen Strecken werden wir leider im Eilzugstempo durch einen Wald von Bildern geführt, die bald vor dem geistigen Auge einen wirren Tanz aufzuführen beginnen — doch eine Art »danse macabre«. Eine eingehende Erörterung der Gründe und Gegengründe für eine abgelehnte Bestimmung wird unterlassen (S. 4, die Petrus Christus zugeschriebene Beweinung Christi in Brüssel), ein Wissen angedeutet, aber nicht ausgebreitet und so der später kommende Forscher beunruhigt, ohne dass die Wissenschaft um genaue Daten bereichert würde (S. 15, bei Gelegenheit des Antwerpener »van der Meire«: »Sonst kenne ich noch mehr als zehn Bilder von seiner Hand«, S. 26, der Meister der Antwerpener Deipara Virgo »der in Segovia, im Prado und sonst vielfach vertreten ist«), Stücke, die im Kunsthandel fluktuieren oder längst aus ihm »unbekannt wohin« verschwunden sind (S. 27 oben, S. 20 oben) werden undeutlich zitiert; bis nach Columbia (das in Nord- oder das in Südamerika?) reichen die Fernrohre (S. 36 oben). Ein wenig ergreift mich die Angst, die letzten Unterschiede, die zwischen der Betrachtung von Kunstwerken und einem Hürdenrennen noch bestehen, könnten schwinden.

Jedenfalls wird Friedländer's Schrift neben dem mit der Kühnheit römischer Aquädukte zwischen Historie, Heraldik, Archivforschung und Bilderkenntnis die Brücken schlagenden »Catalogue critique« des jetzt hinter der Maske eines Georges H. de Loo hervortretenden Genter Professors G. Hulin (eine erweiterte Neuauflage dieser wichtigsten belgischen Kunstpublikation der letzten Jahre ist in Aussicht gestellt!) auf lange Zeit hin von jedem, der über altniederländische Bilder sprechen will, zu Rate gezogen werden müssen. Mir, dem schon an Jahren, vor allem aber nach dem Datum des Eintrittes in die Arbeit des Sichtens und Ordnens alter Kunstwerke, um so viel jüngeren ziemt es nicht, hier die Punkte sämtlich namhaft zu machen, in denen ich nach der bisher mir gewordenen Erkenntnis anders sehe und werte. Den Lesern der »Zeitschrift für bildende Kunst« hoffe ich aber noch in zwei Aufsätzen sagen zu können, was ich in jenen allzu kurzen Brügger Tagen mit den dort versammelten holländischen und mit den südniederländischen Gemälden von der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erlebte.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, dass der Bruckmann'sche Verlag, unabhängig von dem grossen und nicht für jeden erschwinglichen Prachtwerke nicht weniger als 198 seiner bekannten Pigmentdrucke nach den in Brügge ausgestellten Bildern hat anfertigen können und sie zu dem ebenfalls bekannten, verdienstlich billigen Preise von 1 Mark das Stück in den Handel bringt. Etwas unvermittelter im Absetzen der Lichter und Schatten als die zumal im Ton ausserordentlich zarten Tafeln des Buches, wirken sie doch wie eine Wohlthat inmitten des Photographienmaterials, mit dem der Freund gerade des hier

in Frage stehenden Kunstzweiges sich meist herumschlagen muss. Die Bestimmungen in Bruckmann's Verzeichnis und auf den Rändern der Blätter sind von Friedländer gegeben. Einzelne wichtige Stücke fehlen freilich auch in dieser reichsten Auswahl; im ganzen aber ist das Gedächtnis der Brügger Ausstellung besser, als das irgend einer vorhergegangenen ähnlichen Veranstaltung, wie man im 18. Jahrhundert gesagt haben würde, »vor den stygischen Wassern bewahrt«. *F. Dülberg.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Die Neuordnung der Brera-Pinakothek und die Eröffnung der Galleria d'Arte Moderna in Mailand. Nach dem stillen Direktoriat des Malers Giuseppe Bertini ist mit Corrado Ricci ein frischer wissenschaftlicher Zug und eine Zeit glücklicher Erwerbungen und Neuerungen für die berühmte Brera-Sammlung gekommen. Ricci hat in den letzten vier Jahren die Galerie nicht nur durch Erwerb von Werken von Lazarro Bastiani, C. da Conegliano, Piazetta, Butinone, Benozzo Gozzoli, Bramante, Gentile da Fabriano bereichert, sondern auch eine gründliche, nach Schulen und innerhalb dieser chronologisch durchgeführte Neuordnung der ganzen Galerie kürzlich beendigt. Am 1. Juni wurde diese Neuordnung, die die Brera zu einer der bestgeordneten Sammlungen Italiens macht, unter Teilnahme des Ministers Nasi feierlich eröffnet. Die Tribuna nach dem Vorbild der in der Uffiziengalerie ist aus systematischen Gesichtspunkten aufgegeben und Raffael's Sposalizio allein in einem mit Samtdraperien ruhig und tief gestimmten Saale aufgestellt. Mehr als hundert Fresken, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in Mailand und der Lombardei dem Untergange geweiht waren, sind jetzt in einer fünfzig Meter langen Vorhalle geborgen und bequem zur Betrachtung angebracht. Erleichtert schon die streng durchgeführte Vereinigung aller zu einer Schule gehörigen Werke in den Sälen der Malerei von Venedig, der Lombardei, von Ferrara, Ravenna, Forli, Rom, Genua, Neapel und des Auslandes den Überblick, so ist weiter für das Verständnis durch Anbringung von Metalltäfelchen an jedem Bilde mit allen wichtigen Angaben gesorgt. Für eingehendere Kunststudien steht auch ein Archiv von Photographien und sogar eine Dunkelkammer zur sofortigen Entwicklung für Studienzwecke gemachter Aufnahmen zur Verfügung. In drei oberen Sälen ist eine interessante Sammlung von Konkurrenzentwürfen, die von der Brera seit 1805 prämiiert worden sind, eingerichtet. — Fast gleichzeitig wurde die Eröffnung der modernen Galerie im Castello Sforzesco mit Künstlerfesten gefeiert und für die Pflege der modernen Kunst in Mailand ein verheissungsvoller Schritt gethan.

Brünn. Das Mährische Gewerbemuseum eröffnete kürzlich eine reichhaltige Ausstellung des in Brünn geborenen und an der Münchner Akademie herangebildeten Malers Karl M. Thuma, der seit drei Jahren in Eisgrub lebt und seine sämtlichen Motive in Pastellen, Ölgemälden und Radierungen aus der südmährischen Ebene holt. Eine Reihe seiner besten Bilder ging in Brünner Privatbesitz über.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Rom. *Forum Romanum.* Die Ausgrabungen rechts neben dem Faustinatempel sind mit grossem Eifer fortgesetzt worden und haben glänzende Resultate ergeben. Die Vermutung, dass hier eine Nekropolis unweit des Palatins und ausserhalb der ältesten Stadtmauer gelegen habe, hat sich bestätigt und ein Grab nach dem anderen ist freigelegt worden. Die Grabhöhlen sind in den Tuff eingehauen und müssen ursprünglich mit einer leichten Sandschicht bedeckt gewesen sein. Man unterscheidet runde Löcher für Aschengräber, längliche für Skelette. Die letzteren sind die jüngeren gewesen und schneiden häufig die Rundgräber entzwei. Zahlreiche zum Teil zerdrückte, teilweise aber auch vollständig erhaltene Schalen und Krüge finden sich in allen Rundgräbern, daneben Hüttenurnen bis an den Rand mit Erde, Asche und Gefässen gefüllt. Auch Bronzegeräte kommen vor. Besonders merkwürdig ist ein vollständig erhaltenes Skelett in einem Grabe, das aus Tuffsteinen aufgebaut ist. Die Nekropolis auf dem Forum — etwa gleichzeitig entstanden mit den ältesten etruskischen Gräbern auf dem Esquilin — ist unter Giacomo Boni's glücklichen Funden einer der merkwürdigsten, und man kann nicht zweifeln, dass sich das Gräberfeld noch viel weiter freilegen lassen wird. So ist auch zu hoffen, dass bei Volk und Regierung das Interesse an den Ausgrabungen sich warm erhalten wird. Eine neue umfassende Arbeit mit Abbildungen und Plänen hat Vaglieri soeben im Bullettino della Commissione archeologica communale di Roma herausgegeben und hier auch die Fresken von S. Maria Antiqua publiziert, unter denen die Wiedergabe der Kreuzigung besonders wohlgelungen ist. Die umfangreiche Studie von Christian Hülsen über die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum, die zuerst in den Römischen Mitteilungen erschien, liegt bereits in einem neuen verbesserten Abdruck vor. *E. St.*

Die Ausgrabungen von Ephesos. Die letzten Ausgrabungen des Wiener archäologischen Instituts auf dem Boden der grossen jonischen Seestadt Ephesos legten den Rest des hellenistischen Theaters frei, so dass dieses durch seine Anlage sowohl als durch spätere Umbauten merkwürdige Bauwerk nun ganz erschlossen ist. Ausserdem wurden mehrere prächtige Strassen- und Terrassenanlagen aus spätrömischer Zeit ausgegraben, wobei die wichtige Beobachtung gemacht wurde, dass man im 4. Jahrhundert nach Christi in Ephesos eine regelrechte Strassenbeleuchtung hatte. Mehrere Hundert neuer griechischer Inschriften fanden sich noch bei diesen Arbeiten. In diesem Jahre wird man mit Erschliessung des Hafenviertels fortfahren.

Auffindung von Michelangelo-Zeichnungen. Aus Florenz kommt die überraschende Nachricht, dass die beiden Kunstgelehrten Emil Jacobsen und Pasquale Nerino Ferri in der Handzeichnungssammlung der Uffizien vierzig Skizzen von Michelangelo aufgefunden haben. Es ist höchst verwunderlich, dass ein solcher Schatz sich in den von Kunstgelehrten immer und immer wieder durchsuchten Mappen bisher verbergen konnte, und man darf gespannt sein auf die Publikation, in der die glücklichen Finder die Skizzen in Abbildung vorführen und die Echtheit und die Beziehungen der Skizzen zu ausgeführten Arbeiten nachweisen wollen. Soviel bis jetzt bekannt geworden, soll die Echtheit sowohl durch die künstlerische Kraft, als auch durch die Beziehungen zu Wand- und Deckenfiguren der Sixtinischen Kapelle und der Medizeergräber und äusserlich durch die Gleichheit der Wasserzeichen im Papier mit denjenigen unzweifelhaft echter Blätter gesichert sein. Die Skizzen bedecken zehn Kartons und zeigen zum Teil in flüchtiger Rötelzeichnung Kopf- und Beinstudien, aber auch Ganzfiguren, eine Reiterfigur, eine Leda mit Schwan, topographische Pläne und einzelne beigeschriebene Worte. Wir werden auf den Fund ausführlich zurückkommen.

Die Wandgemälde zu Fahr bei Einsiedeln. Die von Dr. Rothenhäusler vor drei Jahren entdeckten Wandgemälde im romanischen Chor der St. Annakapelle des Klosters Fahr werden in der kürzlich erschienenen vierten Lieferung von P. Odilo Ringholz' Geschichte des fürstlichen Benediktinerstiftes von Einsiedeln eingehend be-

schrieben. Sie gehören der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an und zeigen die Marter des hl. Lorenz, einen am Altar stehenden Bischof, ein jüngstes Gericht und eine Verkündigung. Interessant ist die Inschrift: hoc pinxit Colinus, freilich bleibt es vorläufig zweifelhaft, ob diese für die Zeit ungewöhnliche Signatur authentisch ist.

Aufdeckung eines romanischen Fresko. Bei Renovierungsarbeiten in der Bergkirche zu Osthosen wurden von dem Architekten Professor Bronner in Mainz die Wände gründlich untersucht und ein wertvolles Freskobild »Die Legende der heiligen Katharina von Alexandria« freigelegt Das Bildwerk gehört der Mitte des 13. Jahrhunderts an und ist zum Teil wohlerhalten. Die einzelnen Vorgänge der Legende sind in halblebensgrossen, ausdrucksvollen Figuren in zwei Reihen übereinander zur Darstellung gebracht. Es werden alle Vorkehrungen zur Erhaltung dieser frühen Wandmalerei getroffen.

Freskenfunde in Konstanz. Beim Abbruch des alten Patrizierhauses »Steinböckle« wurden eine Anzahl Fresken aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts entdeckt. Die Zeichnung der an Holbein's Weise erinnernden Figuren war leicht und sicher, das Kolorit lebhaft, der Erhaltungszustand leider durch rücksichtsloses Verfahren seiner Zeit beim Auftragen der Verputzschicht, unter der sie staken, sehr mangelhaft. Die Darstellungen gaben die Geschichte des ägyptischen Joseph, ferner Tugenden und allegorische Gestalten. Die besser erhaltenen Teile wurden beim Abbruch gerettet und ins Rosgarten-Museum gebracht, ebenso eine sehr schöne gotische Wendeltreppe und mehrere Säulen.

Eine Handzeichnung Peter's d. Gr. hat sich in den Kabinettsakten des Zaren im Geh. Staatsarchiv in St. Petersburg wiedergefunden. Die in wenigen grossen Strichen hingeworfene Skizze zeigt die Grundanlage von Schloss Peterhof zu einer Zeit, da auf der Höhe nur ein mässig grosser zweigeschossiger Bau stand, den Alex. Le Blond in einer des Kaisers würdigen Weise erweitern und zum Mittelpunkte eines grossen Parkes machen sollte. Das Blatt ist vermutlich 1716 oder 1717 entstanden, als Peter der Grosse mit Le Blond persönlich die Pläne für Strelna und Peterhof besprochen hat.

WETTBEWERBE

Die **protestantische Kirchenverwaltung Kaufbeuren** will in der dortigen protestantischen Pfarrkirche drei Deckengemälde herstellen lassen; aus dem staatlichen Kunstfonds stehen zu diesem Zwecke 9000 Mark zur Verfügung. Es wird unter den in Bayern lebenden Künstlern eine Konkurrenz eröffnet und es sind drei Preise ausgesetzt. Als erster Preis gilt die Übertragung der Ausführung der Deckengemälde, der zweite Preis beträgt 600 Mark, der dritte 400 Mark.

VOM KUNSTMARKT

Unter ausserordentlich zahlreicher Beteiligung wurde vom 25. bis 29. Mai durch die Kunsthandlung H. G. Gutekunst in Stuttgart eine **Auktion von alten und modernen Handzeichnungen und Kupferstichen** abgehalten. Ausser den Vorständen von Museen, Sammlern und Händlern Deutschlands hatten sich Käufer eingefunden von Belgien, Holland, England, Frankreich, Russland, New York u. s. w. und die erzielten Preise waren durchweg sehr hoch. In der Auktion der Handzeichnungen wurden bezahlt: Averkamp, Winterlandschaft 450 Mark; Berghem, Waldige Landschaft 330; Dirk Bouts, Zwei Studienblätter 515; Jan Breughel, Holländische Stadt 570; Cuyp, Landschaft 425; David, Das Porträt von Camille Desmoulins 445; Doomer, Landschaft 670; Everdingen, Kanallandschaft 500; Lippi, Männlicher Kopf 2350; Van der Meulen, Kriegslager 465; Van der Neer, Holländische Stadtansicht 1290; Adrian von Ostade, Ländliche Scene 525; Isaac van Ostade, Dorfkirmess 700; Rembrandt, Mutter mit Kind 690; Rembrandt, Winterlandschaft 1250; Rembrandt, Schlafende Frau 1600; Rembrandt, Liegender Löwe 1510; Ruisdael, Fischerdorf 565; Terborch, Sitzender Kavalier 510; Van de Velde, Seehafen 690; Lionardo da Vinci, Männlicher Kopf 780; Wohlgemuth, Christusfigur 535 Mark. Von Zeichnungen moderner Künstler erzielten: Rudolf Alt, Der Marktplatz in Nürnberg 870 Mark; Cornelius, Scene aus Faust 540; Feuerbach, Studien zu einer Amazonenschlacht 510, 810, 525; Feuerbach, Studie zum Urteil des Paris 630; Ramboux, Wanddekorationen 850; Rethel, Allegorische Darstellung 505; Ludwig Richter, Maria mit dem Kinde 680; derselbe, Mondnacht 920; derselbe, Das Märchen von Hensel und Gretel 780; Schwind, Grosse Bordure 1060 Mark. In der Auktion der Kupferstiche wurden bezahlt: Aldegrever, Eine Dolchscheide 290 Mark; Altdorfer, Landschaft 550; Barthel Beham, Maria mit dem Kinde 490 und für dasselbe Blatt von H. S. Beham gestochen 475; Domenico Campagnola, Venus in einer Landschaft, unbeschriebenes Blatt 2000; Dagoty, Das Porträt Friedrich's des Grossen 415; Dürer, Der verlorene Sohn 905; Dürer, Maria mit dem Kinde 680; Dürer, Der heilige Georg zu Pferd 660; Dürer, Die Melancholie 530; Dürer, Das Porträt des Kardinals Albrecht von Mainz 400; Dürer, Apollo und Daphne, Holzschnitt 680; Everdingen, Landschaft 350; Valentin Green, Das Porträt des Prinz Rupert, nach Rembrandt 810; Hollar, Ansicht von Köln 470; Lukas von Leyden, Susanna und die Ältesten 400; Moretto, Eine Opferscene 1410; Neyts, Die Ansicht von Lille 470; Nicoletto da Modena, Die Geburt Christi 1020; Ostade, Das Tischgebet 560; Pynaker, Landschaft 605; Raimondi, Der Greis und der Mann mit dem Anker 1400; Rembrandt, Skizzenblatt 650; Reynolds, Das Porträt der Miss Mary Monckton 610; Schongauer, Maria mit dem Kinde 810; Schongauer, Gott Vater auf dem Throne 1020; Schrotblatt, Christus am Kreuz 2120; Dirk van Staren, Der heilige Bernhard 1020; Waterloo, eine Folge von Landschaften, 6 Blätter 750; Brentel, Der grosse Saal des Lusthauses in Stuttgart, Originalradierung von 1619 300 Mark.

Die bei Durand-Ruel in Paris zur Versteigerung gebrachten **pompejanischen Fresken von Boscoreale** haben bei weitem nicht die erhoffte Summe von 1800000 Franken ergeben; ein grosser Teil ist deshalb zurückgezogen worden. Das Louvre hat das Fragment einer dionysischen Gottheit mit Faunskopf und Flügeln für 15300 Franken erworben.

VERMISCHTES

Aus dem Ertrage der vorjährigen **Grossen Berliner Kunstausstellung** ist der Akademie der Künste zu Berlin eine Summe von rund 29000 M. zugeflossen, die zu Ankäufen für die öffentlichen Sammlungen auf der gegenwärtigen Kunstausstellung verwandt worden ist. Die Auswahl obliegt satzungsgemäss der Ausstellungskommission; angekauft wurden neun Gemälde und sechs Skulpturen. Es sind Arbeiten der Maler Henry Golden Dearth-New York; Rich. Friese: Auf dem Fjeld; Olof Jernberg-Königsberg: Schiffe im Eis; Hans Licht: Abenddämmerung; H. Liesegang-Düsseldorf: Winter in Holland; A. Oberländer: Auf der Himmelswiese (Gouache); Franz van Leemputten-Antwerpen und Karl Vinnen-Osterndorf: Im jungen Holze; dazu die Werke der Bilhauer Julian Dillens-Brüssel: Bronze-

statuetten; Alex. Kraumann: Plaketten; Jules Lagae: Dillensbüste; Heinrich Splieth: Steinfigur; Konstantin Starck: Plaketten und Medaillen in Silber; Ludwig Vordermayer in Berlin.

Das Dresdner Kgl. Kupferstichkabinett erwarb im letzten Jahre 1503 Einzelblätter und 75 Titelwerke. Unter den Einzelblättern des Kunstdruckes befinden sich 448 Kupferstiche, Radierungen, Schabkunstblätter, 120 Holzschnitte und 402 Steindrucke, besonders aus den Anfängen der Lithographie von Senefelder, Reutter, Schadow, Schinkel und anderen. Die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte wurde um 15 Blatt vermehrt und die Handzeichnungssammlung um 28 Blatt, worunter Arbeiten von Rethel, L. Richter, K. Meunier, Leibl, von Kalckreuth und Stauffer-Bern sich befinden. Das Kabinett wurde im vergangenen Jahre von 58600 Personen besucht.

In der sächsischen Kunstausstellung in Dresden wurde die lebensgrosse getönte Marmorstatue Eva von Professor C. Seffner in Leipzig vom städtischen Museum in Magdeburg angekauft.

In der Jahresausstellung im Münchner Glaspalaste wurden von der staatlichen Ankaufskommission folgende Kunstwerke für die Sammlungen des bayrischen Staates angekauft: Karl Bloss in München: Damenbildnis; Aloys Erdtelt in München: Damenbildnis; Franz Grässel in Emmering: Enten im Wasser; Rud. Gudden in Frankfurt a. M.: Zigeunerstrasse in Jimena; Herm. Linde in Etzenhausen: Herde bei Mondenschein; Otto Strützel in München: Vorfrühling; Walter Thor in München: Im Atelier.

Die Gemäldegalerie Friedrich's d. Gr. im Park von Sanssouci wird gründlich restauriert. Die Arbeiten betreffen in erster Linie das Kupferdach der Galerie, an dem die Balken arg verfault sind. Die kostbaren vergoldeten Stuccaturen der Decke müssen besonders befestigt werden, ehe die Auswechslung der Deckenlage beginnt. Auch die Stufen der zur Galerie emporführenden Marmorfreitreppe wurden, um ausgebessert zu werden, aufgenommen. Man fand darin eingemauert die Karte eines im Jahre 1735 geborenen Potsdamer Meisters, welcher kundgiebt, dass er die Treppe angelegt habe. Die längs der Galerie stehenden achtzehn weissen Marmorfiguren, die Künste und Wissenschaften darstellend, werden im Laufe des Sommers ebenfalls gründlich gereinigt.

Über eine **Kreuzabnahme, angeblich von van Dyck,** wird aus Ratingen berichtet, dass Flüchtlinge aus Frankreich das Gemälde in Ratingen zurückliessen, wo es lange im Privatbesitz unbeachtet blieb und dann als Altarbild diente. Kürzlich ist es von dem Düsseldorfer Maler Aschenbroich »gründlich renoviert« und in der Ratinger katholischen Pfarrkirche aufgehängt worden.

Der offizielle Bericht über die Unechtheit der »Tiara des Saitaphernes« ist dem Ministerium des Unterrichts von dem mit der Untersuchung beauftragten Archäologen Clermont-Ganneau zugegangen. Es wird darin festgestellt, dass der russische Goldschmied Israel Ruchomowski 1895 das Werk auf Bestellung eines Ungenannten, der vorgab, die Tiara sei als Jubiläumsgeschenk für einen Archäologieprofessor in Charkow bestimmt, ausführte. Er arbeitete daran sechs bis sieben Monate und wurde mit 1800 Rubel bezahlt. Der Ungenannte brachte dem Ruchomowski einige Fragmente von Goldstreifen in getriebener Arbeit, die mit Erde verklebt und angeblich antik waren. Er liess Ruchomowski die Ilias lesen und brachte ihm Abbildungswerke, so den Bilderatlas von Weisser mit, dem Ruchomowski mehrere Zeichnungen mit chronologischen Fehlern entnahm. — Zum Schluss dieser Fälschertragödie sei darauf aufmerksam gemacht, dass die neue französische Zeitschrift »Les Arts« in ihrem Maihefte die Tiara in grossen Total- und Detailaufnahmen und dazu das getriebene Rhyton, die Gruppe Achill und Minerva und ein getriebenes Halsband, die sich in der Sammlung S. Reitlinger in Paris befinden und auch von Ruchomowski herrühren, zum eingehenden Studium dieses Schulfalles der Fälscherkunst darbieten.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 31. 17. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE ZEICHNUNGEN MICHELANGELO'S

Es war im Juni dieses Jahres, als ebenso plötzlich wie überraschend ein allgemeines Interesse für die Zeichnungen Michelangelo's erwachte, ganz wie weiland nach Detmold's satyrischer Erzählung im Jahre 1825 der Kunstsinn in der Stadt Hannover. Die Veranlassung hierzu war eine Nachricht in einer Berliner Tageszeitung, die rasch in die grossen deutschen Blätter überging. »Die Kunstgelehrten Jacobsen und Ferri«, so hiess es etwa, »entdeckten in den Uffizien vierzig bisher unbekannte Zeichnungen Michelangelo's«. Wie war es möglich, wurde gefragt, dass ein solcher Schatz sich hat verborgen halten können?

Vielleicht ist es gut, dass ich den Bericht des eigentlichen Entdeckers, P. N. Ferri's, der seit mehreren Jahrzehnten mit so viel Verständnis, als Bescheidenheit das Departement der Zeichnungen in den Uffizien verwaltet, sowie es in Heft 5/6 der »Miscellanea d'arte« zu lesen steht, nacherzähle. Die in Frage kommenden Blätter, zehn an der Zahl, gehören (mit einer Ausnahme) in das achtzehnte Tausend des Inventars der Zeichnungen, das heisst in diejenige Abteilung, die noch keine systematische Aufstellung erhalten hat. Bereits 1886 hatte Ferri, dem das Gemeinsame im Stil dieser Blätter nicht entgangen war, aus ihnen eine Gruppe gebildet. Jetzt kam ihm bei erneuter Durchsicht der Gedanke, die flüchtigen Skizzen gehörten keinem andern als Michelangelo: er unterbreitete diese seine Ansicht, zu Unrecht dem eignen Auge misstrauend, dem Herrn E. Jacobsen, der in der Sammlung forschte. Dieser bestätigte die Richtigkeit des Fundes und hat Herrn Ferri bei der Bestimmung einiger Motive hilfreiche Hand geboten. So kommt es, dass der Artikel, in dem die Blätter erstmalig beschrieben und einige publiziert werden, die gemeinsame Unterschrift beider Herren trägt und der Ruhm der Entdeckung dem eigentlichen Finder, Ferri, in der Presse geschmälert worden ist.

Aber kann man wirklich von einer Entdeckung sprechen? Ich denke, ja und nein, im selben Sinn, wie man von einer Entdeckung sprach, als die Harlemer Zeichnungen, ebenfalls von Michelangelo, aufgefunden wurden, oder wie damals, als ein englischer Herr in einem Zimmer des Palazzo Pitti, in das nur diejenigen kamen, die dem Herzog von Aosta ihre Aufwartung machten, Botticelli's Pallas an der Wand hängen sah. Wer die Chance hat, an eine im allgemeinen nicht zugängliche Stelle zu gelangen, kann leicht einmal eine »Entdeckung« machen; in unserer Zeit, die alles unter einen sensationellen Titel und in illustrierte Tagesblätter bringt, wird das dann rasch in aller Welt herumgebracht. Aber man sollte von Entdeckungen nur sprechen, wo es sich wirklich um solche handelt. Es war ein ander Ding, als Friederichs in der vatikanischen Statue den Doryphoros Polyklet's erkannte, oder Morelli in einem Dresdner Bild Giorgione's Venus. Diese Werke hatten immer vor aller Augen gestanden, aber es bedurfte der Kennerschaft, zu bestimmen, welcher Platz ihnen gebührt.

Doch zurück zu den Zeichnungen, die an der genannten Stelle Blatt für Blatt kurz beschrieben sind. Blatt I, in Rotstift, zeigt auf der Vorderseite einen etwas geneigten männlichen Kahlkopf, auf der Rückseite einen sprengenden Reitersmann, von hinten gesehen. Unter den reproduzierten Zeichnungen erscheint diese als die schönste, ausserordentlich in der Bewegung, fast leonardesk; der Reiter hebt sich und scheint das Tier zu peitschen. Dieser Entwurf wird von den beiden Herren mit einer Gruppe aus dem »Sturz des Paulus« in der Cappella Paolina zusammengestellt.

Blatt II. Profilkopf eines Greises, bei aller Generalisierung doch sehr individuell geformt und auffällig an Julius' II. herrische Züge erinnernd. Ein schöner Fund, dieses Porträt des grossen Roverepapstes von der Hand seines Temperamentsverwandten. Welch tiefes Innenleben verrät die Versunkenheit des Auges! Auf demselben Blatt, Vor- und Rückseite, finden sich in Silberstift Beinstudien.

Blatt III. Beinstudien, darunter Studium für das linke Bein der »Nacht«. Ebenso Rückseite. Silberstift.

Blatt IV. Entwurf für den Christus des »Jüngsten Gerichts«. Rückseite Bleistudien für dieselbe Figur.

Blatt V. Entwurf in Rötel für den Torso Gottvaters von der »Erschaffung Adams«. Ebendort flüchtige Beinstudien, wahrscheinlich für die sitzenden Gestalten der Mediceergräber. Federzeichnung des Stücks einer Lünette für die Sixtinische Decke. Rückseite: Entwurf für einzelne Jünglingsgestalten ebendort.

Blatt VI. Entwurf für eine Frauenfigur einer der Lünetten ebendort.

Blatt VII. Männlicher Akt, der Oberkörper vorwärts geneigt. Schwarze Kreide. Von den Publizierenden mit dem Matthaeus, den Michelangelo im Auftrag der Florentiner Domopera arbeitete, in Zusammenhang gebracht; ausserdem wird die Verwandtschaft mit dem einen »Gefesselten« für das Juliusgrab — jetzt in der Grotte des Boboli-Gartens — notiert.

Blatt VIII. Unterteil einer nackten weiblichen Figur, vielleicht für die »Maria«, oder auch für eine andere Gestalt des »Jüngsten Gerichts«.

Blatt IX. Nackte liegende männliche Figur, erster Entwurf für den »Tizius mit dem Geier«. Schwarze Kreide. Rückseite: flüchtige topographische Zeichnung.

Blatt X. Skizze von drei Figuren, vielleicht einer der Lünetten. Entwurf der »Leda«, Silberstift, die Beine mit der Feder überarbeitet.

Die Herren, die den Artikel gemeinsam verfassten, weisen noch zur Bekräftigung der Autentizität auf einzelne Äusserlichkeiten — ein paar beigeschriebene Worte in Michelangelo's Handschrift, die Wasserzeichen, die auf anderen Skizzenblättern des Meisters sich wiederfinden — hin. Sie führen das zustimmende Urteil zweier Autoritäten, A. von Beckerath's und B. Berenson's, an. Des einen wie des anderen bedarf es nicht. Es genügt, die Reproduktionen, die sie bringen, zu betrachten, um auf den ersten Blick Michelangelo's gewaltige Hand zu erkennen.

Zehn unbekannte Blätter mit ungefähr vierzig Entwürfen von Michelangelo: in der That ein schöner, ein hocherfreulicher Zuwachs zu dem Schatz von Zeichnungen, die wir schon von ihm unser Eigen nennen.

Nur eines wolle man mit allen Kräften verhüten, dass ein solcher Fund, der geeignet ist, unserem Eindringen in die Werkstatt des grossen Schaffens vorwärts zu helfen, der Sensationslust zum Opfer falle, wie es auch dieses Mal wieder geschah. Von Michelangelo besitzen wir an verschiedenen Stellen alle Richtungen seiner Potenz illustrierende Studienblätter. Bekümmert sich je das Publikum um diese, oft durch Erhaltung und bedeutende Qualitäten gleich fesselnde Erzeugnisse des Genius? Was hat also dieses sensationelle Berichten in der Tagespresse für Sinn?

Nicht ohne schmerzliches Bedauern kann man daran denken, wie wenig bisher von der Wissenschaft für die feinsten Erzeugnisse genialer Konzeption, die Zeichnungen der Meister, gethan ist. Die Studien Michelangelo's, ebenso wie die Raffael's und Leonardo's, sind immer noch zum Teil unediert; es fehlt oft sogar an den kritischen Vorarbeiten dazu. Gerade bei Michelangelo bieten sich der Erkenntnis besondere Schwierigkeiten, die doch einmal, früher oder später, sei es durch die Arbeit eines einzelnen, sei es das gemeinsame Vorgehen mehrerer, behoben werden müssen. Wie sehr wir über die Chronologie der Zeichnungen Michelangelo's noch im Dunkeln sind, das beweist gerade die oben besprochene Publikation aufs deutlichste, wo gelegentlich Blätter mit zwei zeitlich weit auseinander liegenden Werken in Verbindung gebracht werden.

Es gilt hier vor allem feste Punkte zu gewinnen, von denen aus man andere Arbeiten wird datieren können. Wir müssen erkennen lernen, wie Michelangelo in den verschiedenen Epochen seines Lebens Feder und Stift führte. Das ist möglich, muss möglich sein für einen, der keine Mühe und keine Kosten scheut.

Und sollte es nicht angehen, dass für die Grössten der italienischen Renaissance das gethan wird, was mit so viel Erfolg für Dürer, für Rembrandt, ja sogar für einen Hans Baldung geschah? Sollte sich nicht eine Vereinigung von Kunstfreunden schaffen lassen, die die hierfür nötigen bedeutenden Mittel aufbringt? An Staatshilfe wagt man kaum zu denken, wo es sich um eine rein ideelle Aufgabe, nicht um philologisch-historischen Kleinkram handelt.

Möchte solch ein Wunsch, der kostbaren Besitz allgemein zugänglich machen will, das Ohr derjenigen erreichen, denen mehr Macht und Einfluss zu Gebote stehen, als Feder und Papier, ihn zu formulieren. *GEORG GRONAU.*

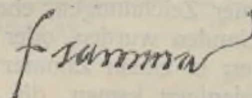
EIN VERKANNTES BLATT VON MICHELANGELO IN FRANKFURT

Im Städel'schen Institut zu Frankfurt am Main befindet sich ein dem Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca, zugeschriebenes Blatt[1]). Darauf ein Frauenkopf en face mit phantastischem Kopfschmuck, ein Knabenkopf, auch en face, Studie eines Beines, Studie eines Ohres. Alles mit Rötel gezeichnet. Dies Blatt ist nicht von Bacchiacca, sondern von Michelangelo. Es ist wahr, dass sich in den Uffizien verschiedene dem Michelangelo irrtümlich zugeschriebene Frauenstudien befinden, worunter auch eine (Braun Nr. 185), die einen ähnlichen Typus zeigt wie der zuerst genannte Frauenkopf und welche schon von Morelli dem Bacchiacca zugeschrieben wurden. Diese sind aber Nachahmungen, teils nach dem Frankfurter Kopf, teils nach anderen in verschiedenen Sammlungen sich befindenden Zeichnungen. Eine andere Frauenstudie desselben Typus, besser als die in den Uffizien, befindet sich als Kleopatra in Casa Buonarroti, eine dritte in Windsor Castle (Braun 112). Die Beinstudie von ausgeprägtem michelangelesken Formgefühl, zu vergleichen mit Studien auf einem Blatt im Museum Teyler in Haarlem (Marcuard, Tafel VII), die höchst charakteristische Ohrstudie dürften schon vor Irrtum bewahren. Der Knabenkopf mit einem über der Stirn gebundenen Tuch begegnet wieder auf einer Zeichnung mit Bogenschützen, wovon zwei Kopien in Windsor Castle (Braun 124 und 111) und eine dritte in der Brera (Braun 2) sich befinden.

Übrigens bemerkt man auf dem Blatt ein Wort geschrieben mit der sehr charakteristischen, nicht zu verkennenden Handschrift Michelangelo's[2]).

1) Siehe den Text der Albertina-Publikation Nr. 219.

2) Das hier wiedergegebene Wort *Fiamma* bittet man mit dem eigenhändigen Schreiben von dem Meister zu vergleichen,



Das Blatt wurde früher richtig benannt — was ich dem Text der Albertina-Publikation entnehme — wo es auch als Bacchiacca, unter Nr. 219 reproduziert ist. *EMIL JACOBSEN.*

ZUR HOLBEINFRAGE

Von Wilhelm Schmidt

Artur Seemann hat im achten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst«, Mai 1903, über den Lebensbrunnen von Hans Holbein gehandelt und sorgfältig die verschiedenen Möglichkeiten abgewogen. In dankenswerter Weise ist eine farbige Reproduktion des Werkes, die nach einer alten Photographie mit Hilfe einer modernen Ölkopie hergestellt ist, beigegeben. Leider hatte der hohe Besitzer des Werkes, König Karl I. von Portugal, sich nicht dazu entschliessen können, eine neue photographische Aufnahme zu gestatten.

Das Gemälde befand sich im Besitze des grossen Kunstsammlers Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, wie aus dem um 1628 geschriebenen Inventar von dessen Kunstsachen hervorgeht. F. Reber hat über dasselbe in einer Festsitzung der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften gesprochen: »Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler«. Diese Rede ist im Verlage der Akademie 1892, München, im Druck erschienen. (Dr. Voll hat mich darauf hingewiesen.) Auf Seite 40 steht das Gemälde verzeichnet: Unser liebe fraw mit dem Khindelein, dahinder St. Joachim vnd Anna, herumb viel heyl. Junckhfrauen mit ainer schenen perspectiu von Music der Engel, vnnd Landtschafft, von Hanns Holpain, a⁰ 1519 gemalt, ist 6 schuech $9^1/_2$ Zoll hoch 4 schuech $9^1/_2$ Zoll brait No. 3. Reber nimmt an, dass dieses Bild mit dem Lissaboner identisch sei, und ich glaube, jeder wird ihm nur zustimmen. Inhalt, Jahreszahl, Grössenverhältnisse passen. Die Nachrichten über das Werk gehen also um über ein Jahrhundert zurück, und vielleicht wird man auch einmal die früheren und weiteren Schicksale ermitteln können. Vermutlich ist es als Geschenk an eine fürstliche Persönlichkeit weggegeben worden, oder auch, es wurde zur Zeit der schwedischen Einnahme Münchens im Jahre 1632 entfremdet.

Dass also einer der beiden Hans Holbein die Tafel, die ich freilich leider nicht im Original gesehen habe, gemalt hat, ist danach nicht zu bezweifeln, und speziell auf Holbein Vater deuten die noch der Gefühlsweise des 15. Jahrhunderts entsprungenen, innig und schüchtern gedachten Figuren. Nie hat Holbein junior seine Gestalten so zaghaft gebildet, diese stehen ganz anders und greifen ganz anders zu. Er war eben ein Kind des 16. Jahrhunderts. Die Bezeichnung Holbein statt Holbain könnte mich nicht genieren, da der Vater ja auch nicht unverbrüchlich Holbain signiert, sondern auch zweimal Holbon nachgewiesen ist, und auf dem in Frankfurt am Main 1501 entstandenen Dominikaneraltar bezeichnet er sich als Hoilbayn. Nun wurde, wie am Niederrhein, auch in den mittelrheinischen Gegenden der lange Vokal häufig durch ein nachgesetztes »i« bezeichnet, welcher Sitte der Künstler Rechnung trug, da ja auch ohne Zweifel der Name »Hohlbein« nicht »Hollbein« zu sprechen ist. (Vergleiche auch Repertorium für Kunstwissenschaft 1887, p. 131.) Ganz begreiflich, dass er sich auch in einer Gegend, die »ei« statt »ai« zu setzen pflegte, der ortsüblichen Schreibweise anschloss. Zuverlässig war ja der Name des jüngeren Hans, so lange letzterer noch in Augsburg war, ebenfalls Holbain geschrieben worden.

Bei dieser Gelegenheit streifte Seemann auch den Münchener Sebastiansaltar. Die Herausgeber des Pinakothekkataloges hatten ursprünglich in einer längeren Auseinandersetzung darauf hingewiesen, dass die Karlsruher Kreuztragung beweise, wie wenig der alte Holbein im stande war, das Beste des Sebastiansaltares, besonders der Flügel, hervorzubringen. Später ist diese Anmerkung gestrichen worden, jedoch wird auch noch in der letzten Auflage daran festgehalten, dass eine weitgehende Beteiligung des Sohnes Holbein anzunehmen sei. Der Hinweis auf die Kreuztragung entsprang jedoch einem richtigen Gefühle, denn wer dieses rohe, jedoch von ungestümem Leben bereits erfüllte Werk eines jugendlichen Stürmers und Drängers geschaffen, konnte nicht die Ruhe und Klarheit, die schüchterne Innigkeit der Heiligen Barbara und Elisabeth gleichzeitig (1515) geschaffen haben. Heutzutage gilt das Karlsruher Gemälde wohl allgemein als Werk des jüngeren, als das es schon Woltmann (Holbein, 2. Aufl. 1876, II, p. 130) erkannt hatte; ich selbst habe mich im Repertorium 1888, p. 353—354, über die Gründe verbreitet und bitte die betreffende Auseinandersetzung nachzulesen, die ich im ganzen Umfange aufrecht erhalten muss. Schliesslich sind wir ja auch nicht bloss auf das Karlsruher Werk angewiesen, es giebt noch andere Arbeiten von Holbein jun. derselben Zeit, die für den Unbefangenen nicht minder eine entschiedene Sprache reden. Mit Sigmund Holbein kann man aber noch weniger etwas anfangen, und dass die beiden holdseligen Nürnberger Bildchen von verschiedenen Händen herrühren sollen, ist mir nicht verständlich, sie scheinen mir auch zeitlich ziemlich nahe zu stehen. Vergleiche darüber D. Burckhardt im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1892, p. 137f., und die Dissertation von F. Stödtner, Berlin 1896, p. 50f. Wie viele Künstler, die in jene kritische Periode fallen, haben sich verändert und manche erheblich stärker als Holbein Vater! Es wäre eine dankbare Aufgabe mit Zuhilfenahme genügender Abbildungen, beziehungsweise Ausschnitte, darzuthun, dass die angebliche unerklärliche Umänderung der Kunst des alten Augsburgers nur eine Ausgeburt der Phantasie ist. Es verhält sich halt so:

Es erbt sich das Geschwätz des Eigner
Wie eine ew'ge Krankheit fort.

---

welches sich in der Casa Buonarroti auf der Rückseite einer Zeichnung (Rahmen 46, Nr. 112) befindet, datiert den 6. Januar 1523. Alinari hat die Handschrift unter Nr. 1041 reproduziert.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf eine Thatsache aufmerksam machen, die, wie ich aus Äusserungen von Fachgenossen entnehmen konnte, jetzt fast unbekannt ist, dass nämlich die Teile des Sebastianaltares eine Zeitlang getrennt waren, indem bei Errichtung der Pinakothek die Flügel in diese, das Mittelbild aber in die Augsburger Galerie versetzt wurden. Erst um 1864 überbrachte man auch das letztere nach München. Nun hatte aber Eigner in Augsburg das Mittelbild in seiner Weise restauriert, indem er es austupfte, überging und mit seinem Wachsfirnisse versah, so dass es den stumpfen, bräunlichen Ton annahm, an dem der Kundige die Eigner'schen »Wiederherstellungen« erkennt. Würde man sämtliche Tafeln neu restaurieren, den etwas fleckigen, gelblich gewordenen Firnis der Flügel beseitigen und Eigner's Übermalungen der Mitteltafel herunternehmen, so sähe die letztere koloristisch und formal genau so aus wie die Flügel. Das muss mit aller Entschiedenheit hier festgestellt werden!

W. SCHMIDT.

ORIGINALITÄT

Eine Betrachtung von Jonas Cohn

Der Beruf eines Kunstkritikers bringt die Notwendigkeit mit sich, grosse Massen von Bildern zu sehen und zu beurteilen. Wer es sich leicht machen will, der gewöhnt sich dabei eine Anzahl feststehender Urteile und Prädikate an, er lässt seine Auffassung der Kunst zu einem Schema erstarren und ordnet diesem Schema jedes neu gesehene Werk einfach ein. Diese Art von Kritik ist mit Recht in Verruf gekommen, weil sie gerade dem Bedeutenden und Neuen gegenüber jämmerlich versagen muss. Diejenigen Beurteiler, die heute noch ernst genommen zu werden verdienen, helfen sich im Kampfe mit der verwirrenden Menge von Eindrücken, die die immer wachsende Zahl von Ausstellungen ihnen aufnötigt, meist durch ein ganz entgegengesetztes Mittel. Sie stellen sich auf den Standpunkt eines vergleichenden Historikers und fragen: was giebt dieser Künstler für die Entwickelung der Kunst, dieses Werk für die Entwickelung seines Schöpfers Neues? Sie halten sich durch diese Betrachtungsweise den Sinn offen und schützen sich durch kurze, halb unwillige Erwähnung der blossen Abwandlungen alter Auffassungen vor dem Überdruss und vor der Überlastung des Gedächtnisses.

Aber ein Kunstwerk wird doch nicht geschaffen, um einen Platz in der Kunstgeschichte einzunehmen, es geht aus dem Ausdrucks- und Gestaltungsbedürfnis seines Schöpfers hervor, gerade bei echten Künstlern ohne Nebengedanken an das sonst schon Geschaffene. Es will in dem empfänglichen Beschauer einen starken Eindruck erzeugen; sein höchstes Ziel ist, dass ein Begeisterter vor ihm sich und die Welt, um wieviel mehr also die Konstruktionen der Kunstgeschichte vergisst. Es scheint also, dass die oben gekennzeichnete Betrachtungsart, so verständlich sie gerade bei ernstmeinenden Kritikern ist, doch nicht dem eigentlichen Kerne des Künstlerischen gerecht wird.

Aber, so werden die Angegriffenen hier leicht einwenden: »Ist nicht eigenes Schauen, eigenes Fühlen, selbständiges Gestalten das Kennzeichen des echten Künstlers, und zeigen nicht die Grossen im Reiche der Kunst ihre Grösse in der Eroberung neuer Welten für die Darstellung, im Erleben neuer Gefühle gegenüber der Welt, im Entdecken neuer Darstellungsmittel?« Es ist leider nicht zu vermeiden, gegen solche Einwürfe das unmoderne, aber unentbehrliche Rüstzeug einer begrifflichen Unterscheidung hervorzuholen. Selbständig erlebt, geschaut muss jedes Werk sein, das als Kunstwerk wirken soll. Sogar der nachschaffende Stecher oder Radierer, dessen künstlerische Ehre, wie die ritterliche eines mittelalterlichen Lehnsmannes, in der Treue gegen einen Grösseren besteht, muss das nachzubildende Werk ganz selbständig erfasst haben, um es in der veränderten Technik wiedergeben zu können. Diese Selbständigkeit bedeutet aber keine Erweiterung des Kunstbereiches überhaupt, wiewohl sie natürlich die sklavische Kopie des Dagewesenen ausschliesst. Denn so wenig zwei Blätter eines Baumes ununterscheidbar gleich sind, ebensowenig existiert ein Geist, der der gespenstige Doppelgänger eines anderen wäre. Man wird also das Eigene im Sinne des Selbstgefühlten scharf zu scheiden haben vom Eigenartigen im Sinne des Neuen. Ob eine Zeichnung in jedem Striche Leben atmet, oder ob ihre Linien tote Kopien einer überkommenen Darstellungsart sind, das erkennt man aus der Betrachtung der Arbeit allein, ohne dass man nötig hätte, sie mit anderen Werken zu vergleichen; dagegen vermag nur der Kenner der Geschichte aus seiner Kenntnis heraus darüber zu urteilen, ob Darstellungsmittel und Darstellungsmöglichkeit eine Erweiterung erhalten haben. Auch die Behauptung, dass wenigstens alle Grossen Pfadfinder im Reiche der Kunst waren, bedarf der Berichtigung. Ein Domenico Ghirlandajo, Memling, Raffael, Tizian, Van Dyck zeichnen sich nicht in erster Linie durch Originalität aus; jedenfalls ist der Grad der Neuheit auch für den rückblickenden Historiker nicht das Mass, nach dem er die Bedeutung eines Künstlers schätzt.

Diese Betrachtungen klingen etwas akademisch, aber es ergeben sich aus ihnen Folgerungen, die für das praktische Kunstleben unserer Tage von Bedeutung sind. Das Urteil des Kritikers wirkt direkt auf das Publikum, indirekt auch auf die Künstler, da diese für ihren materiellen und zum Teil auch ideellen Erfolg auf die öffentlichen Urteile angewiesen sind. Sehr leicht kommt die grössere Menge dazu, in Vergröberung des kritischen Begriffes Originalität nun einfach nach der »Neuheit« zu fragen, und, da eine Einsicht in die feineren künstlerischen Probleme fehlt, diese Neuheit in der jeweils neuesten Mode der Farbengebung oder Stoffwahl zu suchen. Es wird dann guter Ton, in einem Jahre symbolistischen Tiefsinn, im nächsten zerfliessende Stimmung, im dritten treue Naturwiedergabe zu verlangen. Unter den Künstlern werden die einen von den Schlagworten mitgerissen, die anderen von der Not gezwungen, der Mode zu folgen. Es gehört eine besondere Stärke der Begabnng oder des Charakters dazu, sich dem gegenüber nur von den sachlich begründeten Forderungen leiten zu lassen. So geht unter dem Rufe nach Neuheit und Eigenart vermöge einer seltsamen Dialektik gerade die wahre Selbständigkeit des Künstlers verloren; denn diese besteht darin, dass er unbeirrt dem Antriebe seiner Natur folgt und in der Art der Darstellung sich alle Errungenschaften der künstlerischen Technik aneignet, die dieser Natur gemäss sind. Wahrhaftigkeit ist seine Ehre, künstlerische Vollendung, die natürlich mit äusserlichem Fertigmachen nichts zu thun hat, das Ziel seiner Arbeit. Ob er Eigenart hat, das zu beurteilen, überlasse er anderen. Jede Sorge, die er darauf verschwendet, bringt ihn nur auf Abwege. Nach Vollendung kann man streben, Originalität muss man haben.

Gelten diese allgemeinen Erwägungen für jede Kunst, so kommen bei den bildenden Künsten im Gegensatz zur Poesie noch neue Umstände hinzu, die ein Beurteilen der

Leistung nach anderen Gesichtspunkten als dem der Originalität fordern. Ein Gedicht kann immer und überall gelesen und gehört werden, man hat also ein gewisses Recht, blosse Varianten, die nichts Neues bringen, für zwecklos zu erklären. Auch in der Dichtung ist Neuheit keineswegs Wertmesser der Schönheit; aber wenn ein Dichter das von ihm selbst oder anderen Gesagte mit geringer Änderung wiederholt, thut er Zweckloses. Ein Bild dagegen oder ein plastisches Werk steht an einer Stelle des Raumes fest; soll eine ähnliche Wirkung anderswo erzielt werden, so muss man ein verwandtes Werk zu beschaffen suchen. Der Besitzer kann sich, sofern es sich nur um ein wirkliches Kunstwerk handelt, durch öfteres Beschauen in die feinsten Züge seines Bildes hineinleben, so dass hier auch das stille und weniger eigenartige Talent, das eine Anregung eines Grösseren in seiner Art ausgestaltet, sein Recht hat. In erhöhtem Masse gilt diese Betrachtung, wenn man an den mehr dienenden, dekorativen Zweck bildender Kunst denkt. Wie erfreulich wirken die vielen Abwandlungen derselben Motive auf den Wänden pompejanischer Häuser!

Am verderblichsten wirkt die Jagd nach Neuem im Kunstgewerbe. Vielleicht bemerkt man das in der Provinz noch stärker als in der Hauptstadt, wo wenigstens einzelne Läden neben den jeweils modischen Mustern altbewährte Formen bereitstellen. In der Mittelstadt dagegen kann der Kaufmann kein grosses Lager führen, und man ist fast sicher, eine angemessene Gerätform, die einen einmal erfreute, schon nach wenigen Jahren durch widerliche Unformen verdrängt zu sehen. Für jeden besonderen Zweck und jedes Material kann es nur eine beschränkte Anzahl von gleichzeitig zweckmässigen und schönen Formen geben. Ein Überschreiten dieser Grenzen führt im besten Falle zu sogenannten kapriziösen Sachen, die als Ausfluss einer Künstlerlaune oder in besonders vornehmer Ausführung zu Luxuszwecken wohl einmal ihr Recht haben können, in billiger Massenware dagegen durch den Widerspruch der exzentrischen Form und der schablonenhaften Ausführung beleidigen. Ist einmal für irgend einen Gegenstand des Gebrauches eine rechte Form gefunden, so sollte der bessere Geschmack darauf dringen, dass die Grossindustrie, da sie ja doch unmöglich dem einzelnen Stücke wirklichen Eigenwert geben kann, diese Form festhält. Wo Handarbeit und damit eigene Erfindung einsetzt, da sollte der liebevolle Geist des Handwerkers oder Künstlers sich in der feineren Durchbildung der gegebenen Grundformen und in der Verzierung kundgeben, nicht in der Erfindung möglichst abweichender Proportionen und Grundformen. Damit soll nicht etwa einer Uniformierung das Wort geredet werden. Im Gegenteil, wenn die Lager der Kaufleute von dem Zwange befreit wären, bei jedem Modenwechsel ihren Vorrat zu erneuern, könnten sie sich durch grössere Auswahl viel leichter den individuell wechselnden Zwecken und den berechtigten persönlichen Geschmackseigentümlichkeiten anpassen. Denn die Vorliebe für bestimmte Farben, für einfaches oder prunkvolles Gerät, für grosslinige oder zierlich abwechslungsreiche Formen, für Einheit oder Mannigfaltigkeit in seiner Umgebung gehört zu den berechtigten Besonderheiten jedes Einzelnen, durch deren Durchsetzung er seinem Heim das Gepräge seiner Persönlichkeit verleiht.

Gerade wenn wir uns zu einer gewissen konservativen Haltung gewöhnen und mit Energie streben, möglichst vieles dem raschen Wechsel der Mode zu entziehen, werden wir dahin kommen, den gewaltigen Umschwung in Technik und Lebensweise auch in den äusseren Formen zur Erscheinung zu bringen; und zugleich wird unser Geist, nicht mehr abgestumpft durch den wirren Karnevalstanz jährlich wechselnder Formen, Freiheit gewinnen, die echte Eigenart in jeder feinen Linienführung zu empfinden. Denn heute steht in merkwürdiger und doch leicht erklärlicher Verkehrung der Zuchtlosigkeit der Form eine Eintönigkeit des Ornaments gegenüber.

BÜCHERSCHAU

Hans Schmidt, Die Architekturphotographie. Mit 20 Tafeln und 52 Abbildungen im Text. Berlin, G. Schmidt. M. 4.—.

Da über Aufnahmen von Werken der Architektur, der Plastik und des Kunstgewerbes unseres Wissens noch kein zufriedenstellendes Buch vorhanden ist, so füllt die Arbeit des Verfassers in der That eine empfindliche Lücke aus, umsomehr, als sie sich auch in anderer Beziehung als eine höchst verdienstliche Leistung herausstellt. Sie berücksichtigt eingehend sowohl die technische als die ästhetische Seite der Sache, sie deckt Schwierigkeiten auf und hilft namentlich die Fehler vermeiden, die sich hier so deutlich und offen zeigen, wie kaum in einem anderen Zweige der Photographie. Wenn auch die Anfangsgründe im allgemeinen als bekannt vorausgesetzt werden, so fehlt es doch nicht an zahlreichen praktischen Winken (über Einstellung, Rekonstruktion der Bilder und Entwickelung der Negative u. a.), die Fachleuten wie Liebhabern willkommen sein werden. *E. L.*

Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr **1902.** Unter Mitwirkung hervorragender Fachmänner herausgegeben von Hofrat Dr. *Joseph Maria Eder.* XVI. Jahrgang. Mit 351 Abbildungen im Texte und 28 Kunstbeilagen. Halle a. S., Druck und Verlag von W. Knapp. M. 8.—.

Die Reichhaltigheit des neuen Jahrganges, dessen Inhalt wie bei seinen Vorgängern zur Hälfte aus Originalbeiträgen (70 an der Zahl) aus der Feder meist bekannter Fachmänner besteht, dessen andere Hälfte über die Fortschritte auf allen Gebieten der Theorie und Praxis der Photographie und der gesamten Reproduktionstechnik Bericht erstattet, entkräftet von vornherein jeden Versuch, auch nur durch Stichworte dem Fleisse und Spürsinn der forschenden und sammelnden Mitarbeiter gerecht zu werden. Wissenschaftliche Abhandlungen, die zur Erklärung chemischer und optischer Vorgänge im Bereiche der Photographie beitragen, wechseln mit der Schilderung und Beurteilung neuer Apparate und Verfahren und mit allerhand kleineren Mitteilungen und praktischen Ratschlägen, die sich sowohl dem Fachmanne als dem denkenden Amateur nützlich erweisen. Die beigegebenen Musterblätter, unter denen sich auch dreifarbige Naturaufnahmen befinden, werden ihren Zweck, zur Nacheiferung anzureizen und die Geschicklichkeit ihrer Verfertiger in helles Licht zu setzen, sicher nicht verfehlen. *E. L.*

Die Grundlage der Photographie mit Gelatine-Emulsionen von Hofrat *Josef Eder.* Mit 30 Abbildgn. Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage. Halle a. S. Verlag von W. Knapp. 1902. M. 7.—.

Das Buch, zugleich das neunte Heft des von Eder herausgegebenen »Ausführlichen Handbuchs der Photographie«, enthält die wissenschaftliche Grundlage der Photographie mit Gelatine-Emulsionen von den Arbeiten Poitevin's, der zuerst Leim als Bindemittel für Silbersalze verwandte, bis zu den neuesten Errungenschaften, an denen Eder selbst durch die Herstellung von Chlor-Brom-Gelatine-Emulsion wesentlich beteiligt ist. Wer sich nicht nur mit einfachen Thatsachen und mit der mechanischen Befolgung des Hergebrachten begnügt, sondern wissens-

durstig auch nach dem Warum fragt oder womöglich selbständig mit an der Vervollkommnung lichtempfindlicher Hilfsmittel arbeiten will, findet in dem Werke ausführliche Auskunft und sichere Anhaltspunkte, soweit sie ihm die Wissenschaft von heute zu bieten vermag. *E. L.*

Der Dom zu Mainz *und seine Denkmäler in künstlerischen Aufnahmen* mit einer Einführung von Domkapitular Dr. Friedrich Schneider. Photographieverlag von Krost, Mainz.

Die ganze Fülle von plastischen und dekorativen Kunstwerken im Dom zu Mainz ist von Herrn Jakob Völker in Mainz, einem begeisterten Kunstfreunde und geschickten Amateurphotographen, so wohl gelungen und vollständig aufgenommen worden, dass der verdiente Forscher Prälat Dr. Friedrich Schneider selbst das empfehlende Vorwort zu diesem Photographiekataloge, der zugleich als Führer angelegt ist, verfasst hat.

NEKROLOGE

Der Landschaftsmaler **Professor Hugo Bürgel,** der frühere Präsident der Münchner Kunstgenossenschaft und Vorsitzende der Luitpoldgruppe, ist am 3. Juli aus dem Leben geschieden. Er wurde am 14. April 1853 zu Landshut geboren, widmete sich zuerst dem militärischen Berufe und debütierte, nachdem er als Premierlieutenant der militärischen Laufbahn entsagt hatte, 34jährig, mit Bildern aus dem Isarthale im Münchner Glaspalaste. Von da ab sah man seine stimmungsvollen bayrischen Landschaften alljährlich auf den Münchner Ausstellungen.

Anton Scharff, Kammermedailleur und Direktor der Graveurakademie des k. k. Münzamtes zu Wien, der weit über Österreichs Grenzen rühmlichst bekannte Begründer des modernen österreichischen Medaillenstils, ist am 6. Juli verschieden. Er war am 10. Juni 1845 in Wien geboren, wurde Schüler der Wiener Akademie der bildenden Künste und kam als Kunsteleve unter Direktor J. von Böhm in das k. k. Münzamt. Sein Werk ist ausserordentlich umfangreich und er hat schon früh neben der Prägung auch den Guss bei künstlerischen Medaillen, besonders bei Plaketten eingeführt. Als in den letzten Jahrzehnten überall wieder der Sinn für künstlerische Ausführung von Medaillen und Münzen erwachte, erhielt Scharff als ein erster Meister auf diesem Gebiete Aufträge aus den verschiedensten Ländern, Deutschland, Russland, Amerika, England, hier namentlich, seit er bei der internationalen Konkurrenz um die Jubiläumsmedaille der Königin von England den Sieg davongetragen hatte. Unter seinen Medaillen, die viele wichtige Staatsakte und das Andenken berühmter Männer verewigen, ist besonders die auf Gottfried Keller interessant, weil kein geringerer als Böcklin den Kopf des Dichters und für die Rückseite die Gestalt des Orpheus modellierte.

Der Bildhauer **Friedrich Albert Jungermann** in Berlin ist am 4. Juli im Alter von 75 Jahren gestorben. Er hat namentlich kirchliche Skulpturen für zahlreiche Kirchen in Norddeutschland, die J. H. Strack und andere erbauten, gefertigt.

DENKMALPFLEGE

Rom. *Sixtinische Kapelle.* Auf Vorschlag des Professors Ludwig Seitz, der sich um die Kunst der Renaissance durch die Wiederherstellung des Appartamento Borgia besondere Verdienste erworben hat, ist von Papst Leo XIII. eine Kommission berufen worden, welche über einige notwendig gewordene Restaurationsarbeiten in der Sixtinischen Kapelle zu beraten hat. Die Kommission setzt sich zusammen aus dem obersten Architekten des vatikanischen Palastes und dem ersten Ingenieur, aus den Vorständen der Museen und Galerien des Vatikans, aus mehreren sachverständigen Malern, aus dem Architekten Boni, dem Archäologen Marucchi und dem Verfasser des Werkes über die Sixtinische Kapelle, welches das Deutsche Reich herausgiebt. Die Beratungen der Kommission haben bereits unter dem Vorsitz des Marchese Sacchetti begonnen. Es handelt sich zunächst um eine Sicherung des vielfach umgebauten Daches, dann soll mit allen Mitteln, welche die moderne Technik gewährt, versucht werden, auch die Fresken Michelangelo's an der Decke vor allem durch Schliessen der Mauerrisse vor weiterer Zerstörung zu schützen. Zu diesem Zwecke werden demnächst in der Kapelle grosse Holzgerüste aufgeschlagen werden. Die Arbeiten werden voraussichtlich längere Zeit in Anspruch nehmen, und die Berufung einer Sachverständigen-Kommission zeigt, dass man sich im Vatikan der hohen Verantwortlichkeit der Aufgabe wohl bewusst ist. *E. St.*

Ravello. Auf Anregung von A. Avena sind an dem Glockenturm der alten vorzugsweise durch ihre wundervolle Kosmatenkanzel berühmten Kathedrale von S. Pantaleone Wiederherstellungsarbeiten unternommen worden, da er einzustürzen drohte. Sie sind jetzt beendet und in alter Schönheit schaut der zierliche Bau, der im Gegensatz zu der Kathetrale selbst den Stil des 11. Jahrhunderts bewahrt hat, auf den Märchengarten des Palastes Ruffolo und in das Amalfitaner Thal herab. Die Kosten der Restauration, mit der auch die Öffnung vermauerter Fenster und die Auffrischung der koloristischen, so wirksamen Zierraten aus weissem und schwarzem Marmor verbunden war, erforderten einen Aufwand von 7652 Lire, deren grösster Teil — bezeichnend für die Wertschätzung Ravellos jenseits des Kanals — durch eine Sammlung unter schottischen Kunstfreunden aufgebracht ist. *v. Gr.*

Das berühmte **Chörlein vom St. Sebalder Pfarrhof** in Nürnberg ist kürzlich im Germanischen Museum aufgestellt und am Pfarrhofe selbst durch eine getreue Kopie ersetzt worden. Es war hohe Zeit, dieses hervorragend feine Werk Nürnberger Gotik aus der Mitte des 14. Jahrhunderts vor gänzlicher Verwitterung zu bewahren. Im gleichen Raume haben auch die alten, bei der Restaurierung 1821 durch neue ersetzten Figuren vom *Schönen Brunnen,* die aber wahrscheinlich auch schon Kopien des ursprünglichen Figurenschmuckes sind, Aufstellung gefunden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Kunstausstellungen in Amsterdam. Im städtischen Museum zu Amsterdam findet im September und Oktober eine Ausstellung von Werken lebender Künstler statt und gleichzeitig wird eine Kollektivausstellung von Gemälden von van Goyen geplant, zu der charakteristische Bilder aus holländischem Besitz und aus dem Ausland vereinigt werden sollen.

Die Ausstellung alter Porträts im Haag, im Saale des *Haagschen Kunstkring,* ist noch bedeutender geworden als man zuerst erwarten durfte. Aus aller Herren Länder sind herrliche Sachen zusammengeströmt. Aus London kam der grossartige *Hals* von Sir Cuthbert Quilter: ein Mann, der eine Rose in der Hand hält, während eins der allerschönsten Halsbildnisse, Lord Spencer's sogen. de Ruyter, ein imposantes Kniestück, noch erwartet wird. Ein bisher unbekannter Rembrandt, eine Frau in Schwarz mit Buch in der Hand, voll R. H. van Ryn f. 1632 bezeichnet, ein

charakteristisches Werk für das Jahr der ersten Anatomie, der über den Haag aus England nach Kopenhagen umsiedelt, lieh Herr Hage aus Nivaa. Die Gräfin Delaborde in Paris hatte die Güte, ein sehr fein durchgeführtes, sympathisches Selbstbildnis Rembrandt's (auf Kupfer! gemalt), das auf keiner der Rembrandt-Ausstellungen zu sehen war, zu leihen. Herr Kleinberger aus Paris lieh ein anderes frühes Selbstporträt aus der Esterhazy'schen Sammlung — eine Lachstudie. Drei weitere interessante Studienköpfe des Meisters, zwei aus späterer Zeit, sandte Herr E. Warneck aus Paris, der auch einen herrlichen kleinen *Hals* von 1617 und das wunderbare Porträt des Grafen de Peñaranda von *ter Borch* geben wollte; der Peñaranda, der *ter Borch* mitnahm nach Spanien und ihn dem Könige vorstellte. Ein kleines Bildnis, durch das ein Hauch des Grossen, des Monumentalen weht, der an Velasquez' Kunst erinnert. Ein Mädchenporträt von 1627 von *Paulus Moreelse* gehört zu dem reizvollsten, was ein holländischer Maler in dieser Richtung geleistet hat. Ein erstaunlich schöner *Leandro Bassano,* 1600 datiert, ein junger Lautenspieler, von tizianesker Vornehmheit, mit einer prächtigen Hand und einem schönen grossen Hundekopf sandte Prinzessin Cecilia Lubomirska aus Krakau. Überhaupt sind die polnischen Zusendungen höchst beachtenswert. Graf Tarnowski, aus Dzików, sandte einen vortrefflichen *Jacob Gerritsz Cuyp,* einen sehr intimen und reizvollen *Mabuse* (Damenporträt) und andere Gemälde. Das früheste Gruppenbild von *van der Helst* (1637) kam aus dem Wallonischen Waisenhaus in Amsterdam, ein anderes, lebensgrosses Porträt, ganze Figur, 1644, kam aus England. Eine Ehrerbietung fordernde alte sitzende Dame, stark an Rembrandt erinnernd, trägt die Signatur *Jan Victor's,* dem man ein solches Meisterstück nicht zutrauen würde. Vier Porträts vertreten *Verspronck* ausgezeichnet. — Ich könnte noch lange fortfahren — z. B. darf ich den charaktervollen, grossartigen kleinen *Hals* von Herrn Gumprecht aus Berlin, einen höchst interessanten Kopf von *Simon de Nos* aus der Sammlung Dahl, eine Reihe trefflicher *Mierevelts* nicht unerwähnt lassen. — Beinahe hätte ich ein mächtiges, lebensgrosses, sehr wirkungsvolles Porträt von *Rubens,* eine Reihe von *Maes, Govert Flinck* (fünf Stück!) noch vergessen. Hauptzweck ist nur, die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf diese Ausstellung zu lenken, die am 1. September schon wieder zur Vergangenheit gehören wird. *A. B.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Syrakus. In der Nähe des antiken Camarina, der einstigen Hafenstadt von Vittoria bei Syrakus, sind 420 Gräber aus dem 5. und 6. Jahrhundert v. Chr. aufgedeckt. Zehn grosse rote Vasen und eine Menge kleinerer Materialien bereichern mit ihren Darstellungen die bisherigen Kenntnisse und Vorstellungskreise der keramischen Kunst jener Zeiten. Wie diese Funde werden. auch Bronze- und Goldgegenstände, die neuerdings bei Mazzarino in der Gegend von Caltanisetta gefunden sind, der prähellenischen Sammlung des Museums von Syrakus überwiesen werden, die in kurzer Zeit zu grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung emporgewachsen ist. *v. Gr.*

Ein neuentdecktes Selbstbildnis Zeitblom's. In einem Doppelporträt, St. Petrus mit einem betenden Greise in Brustbildern, in der Galerie des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, das 1876 als ein Werk des Wohlgemuth erworben worden war, erkannte Professor Dr. Konrad Lange ein Selbstbildnis Zeitblom's. In dem Spruchbande über dem Kopfe des Beters entzifferte er die Legende: »O scte petre ora pro me indigno pictori«, und der nicht häufige lange, zweigeteilte Spitzbart des Dargestellten erinnerte ihn an ein kleines Selbstbildnis Zeitblom's auf der Rückseite seines Heerberger Altars in der Stuttgarter Gemäldegalerie. Auf diesem 1497 datierten Bilde erscheint der Maler wesentlich jünger, als auf dem neugefundenen, das etwa um 1510—1515 angesetzt wird. Professor Lange wird seine Entdeckung im »Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen« veröffentlichen.

DENKMÄLER

Goethedenkmal. Am 20. Juni fand auf dem Naschmarkte in Leipzig die feierliche Enthüllung der Bronzestatue des »jungen Goethe« statt. Die in etwa anderthalbfacher Lebensgrösse gehaltene Statue, ein Werk Professor Karl Seffner's, zeigt eine ideale Jünglingsgestalt in reicher Rokokotracht hocherhobenen Hauptes von einer Anhöhe herabschreitend. In der Rechten hält der Dichter ein offenes Buch, in dem er wohl eben gelesen und poetische Anregungen gefunden hat, während die Linke den Dreispitz trägt und in burchikoser Ungezwungenheit in der Hosentasche ruht. An dem vierkantigen Sockel aus rotem Granit sieht man links das lebensgrosse ovale Brustbild der Friederike Oeser in Marmorrelief, rechts das von Kätchen Schönkopf, letzteres in Vorderansicht und nicht so lebendig wie das hübsche Profilbild der Oeser. Das ganze Monument ist etwas über fünf Meter hoch und findet einen vortrefflichen Hintergrund in der feinen Barockfassade der alten Börse.

Ein Goethedenkmal in Franzensbad. Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst, Litteratur und Wissenschaft in Prag hat beschlossen, in Franzensbad ein Goethedenkmal im Morgenzeilpark zur Aufstellung bringen zu lassen. Mit der Ausführung wurde der deutsch-böhmische Künstler Wilfert jun. betraut.

Ein **Denkmal für Hoffmann von Fallersleben** in Höxter soll am 2. August enthüllt werden. Es erhält seinen Platz am Ausgange der Allee, die von Höxter nach Corvey führt, und besteht aus einem vier Meter hohem Granitblock mit dem Medaillonbildnisse des Dichters.

VOM KUNSTMARKT

Bei **Christie** in London kam letzte Woche eine interessante Sammlung moderner Bilder zur Versteigerung, die besonders wegen des deutlichen Preisrückganges für Meissonniers bester Qualitat bemerkenswert war. Von den sechs Bildern Meissonnier's brachte: Eine Truppe Kavallerie in Rokokotracht 20425 M., Zwei Kavaliere zu Pferd 12900 M., Die Vorhut einer Armee 10965 M., Der Künstler zu Pferd in Antibes 17630 M., Ein Florentiner 5375 M. und Eine Landschaft mit zwei Reitern 4300 M. Dagegen kam Corot, Zuydcoote près Dunkerque auf 40850 M. und Die Landschaft mit Heuwagen 16770 M.; Ludwig Knaus, Metzgerjunge 19780 M.; Turner, Ansicht von Worcester 23650 M.; Diaz, Im Walde von Fontainebleau (1872) 18490 M.; Dupré, Das offne Meer und Der See je 10320 M.; Millet, Porträt seiner Frau 16125 M.; ein prächtiger Manet, Jetée de Boulogne, nur 10320 M. und Lord Leighton's Nausikaa 21720 Mark.

Die Versteigerung der **Sammlung Lelong** enthielt in ihrem fünften Abschnitt am 20. Juni Musikinstrumente, Porzellane, Fächer, Uhren, Goldschmiedewerke, Spitzen, Bronzen, Möbel und brachte 294732 Francs. In der sechsten Vakation am 22. Juni erzielte noch eine Anzahl Gemälde und Aquarelle einen Erlös von 132845 Franken.

Die Totalsumme der sechs Versteigerungen beträgt 9139409 Franken, also die Hälfte des Wertes der Sammlung Spitzer.

Fred. Muller & Comp., Amsterdam, verkauften am 7. Juli eine wertvolle Sammlung von Werken primitiver Niederländer wie Dirk Bouts, Mabuse, Scorel, Brueghel und anderen, und ferner von Meistern des 17. Jahrhunderts Bega, Dou, Goyen, Moreelse, Ostade, Potter und anderen. Der mit zwanzig guten Abbildungen ausgestattete Katalog kostet fünf Francs.

VERMISCHTES

Zur frühesten Kunstgeschichte Leipzigs hat Professor G. Wustmann in einem längeren Aufsatze im Leipziger Tageblatte vom 21. Juni neue beachtenswerte archivalische Forschungen veröffentlicht, die die Untersuchungen Gurlitt's in den Bau- und Kunstdenkmälern weiterführen und in einigen Punkten berichtigen und sich mit Flechsig's Forschungen über Leipziger Bildschnitzer und Maler in dem Werke über die Sammlung des königlich sächsischen Altertumsvereins in Dresden (1900) berühren.

Die Begründung eines **Museums von Meisterwerken der Wissenschaft und Technik** in München nach dem Muster des Kensington Museums und des Musée des Arts et Metiers ist jetzt gesichert. Auf Veranlassung des Prinzregenten hat das Kultusministerium die Räume des alten Nationalmuseums zur Verfügung gestellt; auch ist ein Grundstock in der durch Pettenkofer veranlassten, von der Akademie der Wissenschaften angelegten historischen Sammlung physikalischer und mechanischer Instrumente vorhanden. Zudem haben schon jetzt verschiedene Institute und Private geschichtlich interessante Gegenstände angeboten und ferner sind als Stiftungskapitalien bereits grössere Summen, so von Kommerzienrat Krauss ein Betrag von 100000 Mark, gezeichnet.

Bei der **Konkurrenz zum Bau eines grossen Centralbahnhofes in Basel** ist der in modernem Stil gehaltene Entwurf Professor Olbrich's in Darmstadt mit einem Preise von 3000 M. ausgezeichnet worden.

Das **Kaiserin Elisabeth-Denkmal** für Wien bietet in seinen Vorbereitungen noch fortgesetzt Veranlassung zu Streitigkeiten im Komitee und zu Protesten der Künstlerschaft. Da das Komitee den Aufbau des Sockels einem Architekten übertrug und nur für die Statue eine Konkurrenz für drei Bildhauer ausschrieb, traten sämtliche Künstler aus dem Komitee aus, und die Vertreter der Protestversammlung wollen den Klageweg wegen Nichtbefolgung der Konkurrenzbedingungen beschreiten.

Florenz. Einer Notiz des römischen Korrespondenten bezüglich der Preisherabsetzung der Anderson'schen Photographien möchte ich hinzufügen, dass die drei grossen italienischen Photographenfirmen, Anderson, Alinari und Brogi, gemeinsam den Preis für das Dutzend Aufnahmen nach Gemälden (isochromatisches Verfahren) auf 6 Lire — statt bisher 9 Lire — normiert haben. Diese freiwillige Gabe ist motiviert durch das Bestreben, »die Bekanntschaft mit unseren zahlreichen Meisterwerken der Malerei so viel als möglich zu verbreiten«. Dieses Vorgehens der grossen Firmen kann man nur mit nachdrücklicher Anerkennung gedenken: besonders wenn man die Preise im Auge hat, die sich deutsche Firmen für ihre Erzeugnisse nach wie vor bezahlen lassen. Ich bemerke im Anhang, dass die Buchhandlung Spithöver, die zumeist den Vertrieb Anderson'scher Photographien besorgt, sich bisher (das heisst bis zum Juni) noch nicht entschlossen hatte, die neuen Preissätze einzuführen. Für Interessenten teile ich deshalb Anderson's eigene Adresse mit: Via Nomentana Nr. 27, Rom.

G. Gr.

Die nächste Nummer (32) der Kunstchronik erscheint am 21. August.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 32. 21. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN SELBSTPORTRÄT DES JACOPO DE' BARBARI?

Im neusten Hefte der »Arte« veröffentlicht Adolfo Venturi ein herrliches Doppelporträt, das kürzlich für die Galerie zu Neapel erworben ist. Es soll den berühmten Mathematiker Fra Luca Pacioli und den Maler Jacopo de' Barbari darstellen. Die Inschrift liesst Venturi IACO . BAR. VIGEN

NIS. P. 1495

Sie erscheint schon auf dem Lichtdruck so deutlich, dass sie in der That kaum anders wird gelesen werden können. Interpretiert darf sie dagegen wohl kaum so werden, wie es durch Venturi geschieht. Wenn sich Barbari darin als Maler und als Dargestellten bezeichnete, so müsste er im Jahre 1475 geboren sein. Das widerspricht aber allem, was wir über seine Person und seine Kunst wissen. Ich erwähne nur eine Urkunde. Im Jahre 1511 verleiht die Erzherzogin Margarethe, Regentin der Niederlande, »ihrem vielgeliebten Maler Jacopo de' Barbari in Rücksicht auf seine Gebrechlichkeit wie sein Alter und damit er besser leben könne, und für den Rest seiner Tage unserem Dienst erhalten bleibe«, eine jährliche Pension von 100 Livres: passt diese Beschreibung auf einen Mann von 36 Jahren?! — Venturi erklärt zwar auf Grund der Inschrift auf dem Bilde: Jacopo de' Barbari in persona, nel fiore della giovinezza, è venuto a dar torto a' suoi biografi — aber doch nicht auch um die Urkunden Lügen zu strafen? Die Inschrift auf dem cartellino des Bildes ist also in anderer Weise zu deuten, wenn sie nicht überhaupt teilweise gefälscht ist. Vielleicht wird dadurch auch die Urheberschaft des Jacopo unsicher oder hinfällig werden, der jedesfalls kein Bild gemalt hat, das auch nur entfernt diesem grossartigen Doppelporträt nahe käme.

W. B.

V. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG.

Die diesjährige Kunstausstellung unterscheidet sich von den vorhergehenden durch den Versuch, die Säle der einzelnen Regionen Italiens besonders glänzend auszustatten und zwar in modernem Stile; mehr jedoch dadurch, dass kein Kunstwerk vorhanden ist, welches in ganz besonderem Grade vor allen andern die Aufmerksamkeit auf sich zieht und einen Schritt nach vorwärts bedeutete. Um so mehr muss dies jenen Besuchern auffallen, welche im Laufe der letzten Jahre andere grosse Ausstellungen gesehen haben. Sie werden in den Hauptbildern der internationalen Säle, von welchen dies gilt, meist alten Bekannten begegnen und ausserdem vergeblich noch irgend etwas ganz Hervorragendes suchen, denn auch die für hier völlig neue Erscheinung der vierzehn Bilder des Spaniers Ignazio Zuloaga ist ihnen kein Ereignis mehr, ebensowenig Liebermann's Simson und Delila. — Bei einer Übersicht der Ausstellung ist es wohl billig, mit Deutschland zu beginnen. Es scheint, dass man dort die geschäftliche Wichtigkeit unserer Ausstellungen unterschätzt, denn nur 23 deutsche Namen figurieren und zwar nur Eingeladener. Es wäre immerhin denkbar, dass fast alles Eingeschickte zurückgewiesen worden sei. Jedenfalls ist die so ausserordentlich geringe Vertretung Deutschlands sehr auffallend. — Besehen wir das wenige, den grossen internationalen Empfangssaal betretend. Hier begegnen wir einem grossen Gemälde von *O. Jank*, Dame zu Pferd im Schatten eines Baumes anhaltend. Weiter in den kleineren internationalen Sälen finden wir *Dettmann* mit zwei kleinen anspruchslosen Bildern, *H. v. Bartels* mit einem grossen Bilde der Meeresbrandung, *Brütt* mit einer Gerichtsscene. Aus der Galerie Knorr in München sind eine grosse Anzahl Gemälde hierher gewandert, darunter von *v. Habermann* das Bildnis der Frau Knorr, von *Lenbach* das Bildnis des Prinzregenten, des alten Königs Ludwig I., Wagner's und Bismarck's, ferner drei kleine unbedeutende Bilder von *Stuck*. — Ganz besondere Bewunderung erregen hier die 19 Gemälde des vor zwei Jahren verstorbenen *Faber du Faur*. Sie beweisen den Künstlern, dass nicht alles bedeutungslos ist, was vor mehr als zehn Jahren entstanden ist. Es ist ein Verdienst der Leitung der Ausstellung, auch in anderen Abteilungen Arbeiten oft längst Verstorbener ausgestellt zu haben, um so jenen ebenso herzals kopflosen Vorurteilen zu begegnen. — Doch gehen wir weiter und finden von *Uhde* seinen barmherzigen Samariter; mit unendlicher Wahrheit ist die rührende Scene im Alltagsgewande unserer Zeit gegeben. *Hugo Vogel* erfreut durch eine schöne Amme, welche in einem Parke ein verstecktes Plätzchen aufgesucht hat, um das ihr anvertraute Kind zu stillen. Die lebensgrosse Figur vortrefflich beleuchtet. *Zügel* hat Stiere in kräftigster Bewegung geschickt. — Ausgezeichnete Tierdarstellung bietet auch *Schramm* in einem Hahnenkampfe und *Neuborn* mit zwei Marabutbildern. — Von *Herkomer* sehen wir ein schönes lebensgrosses Damenporträt in Schwarz. — *Firle* stellt eine alte Frau dar, welche ein junges Mädchen unterstützend nach langer Krankheit zum ersten Male in das Hausgärtchen führt, in welchem die Bäume in voller Blüte stehen; lebensgrosse Figuren und wie immer ergreifend

schön. Eine prächtige Haarschneidescene stellt *Halmi* aus. — Das auffallendste Bild der deutschen Kunst ist jedenfalls das oben schon genannte *Liebermann's*: Simson und Delila, welches teils Bewunderung, teils Widerspruch erregt.

Doch wenden wir uns zu den *Italienern.*

Eines der grössten Bilder der Ausstellung ist von *Chini*: eine Menge der »Mühseligen und Beladenen« schleppen sich zu einem von der Frühsonne beschienenen Bergesgipfel hinan, dessen höchste Kuppe in einer Sphinx endigt, teils betend, teils mit verzweifelten Verwünschungen. Gegenüber *Breviati's* Assunta, ebenfalls ein Riesenbild von unerfreulichster Eintönigkeit in Rostgelb und Blau und unbegreiflicher Parallelbewegung all der Engel, welche die Madonna umgeben. — *Veruda* zeigt in zwei lebensgrossen Porträts in ganzer Figur seine Verehrung für Liebermann. *Dall'Ora Bianca* erfreut in einer ganzen Anzahl von Gemälden des verschiedensten Inhalts, durch geistreiches Verwerten des Erschauten, trotz seiner in bunte Fäden und Streifen aufgelösten Malweise. Weibliche Köpfe, eine sehr leidenschaftliche Liebesscene im Grünen, Marktplatz und Mühlen in seiner Vaterstadt Verona; alles gleich fesselnd und interessant. — Unter den *Piemontesen* ist *Grosso* durch ein sehr schönes weibliches Porträt in ganzer Figur vertreten und *Tavernier* durch ein grosses dreiteiliges Bild allegorisch-poetischen Inhalts und eine sehr schöne Landschaft voller Sonne und Frische. Unter den Lombarden ist vor allem *Morbelli* zu nennen mit einer Reihenfolge von kleinen Bildern, welche er »die Poesie des Alters« nennt: tief empfundene Scenen aus Altersversorgungsanstalten. Seine Technik ist eine mit unglaublicher Geduld durchgeführte Divisionistik, welche ihm gestattet, das einfallende Sonnenlicht so zu erreichen, wie kein anderer vor ihm. *Cairati* ist mit guten Landschaften aus der Umgebung Ravennas vertreten, *Mentessi* mit schönen Zeichnungen, *L. Rossi* mit einem prächtigen Aquarellbildnis in ganzer Figur einer Dame in schwarzer Seide, *Argnani* mit einem lebensgrossen Damenporträt in Weiss, mit prächtig beherrschter Pastelltechnik bei ebenfalls lebensgrosser Figur. — Vom *Florentiner Gelli* wird das feine lebensgrosse Porträt in ganzer Figur der Sängerin Bellincioni bewundert, seiner vornehmen kühlen Farben halber. — Unter den *Bolognesen* nehmen besonders zwei Verstorbene unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch: *Serra* mit Zeichnungen zu seinen Fenstern im Stadthause zu Bologna, den nicht zur Ausführung gekommenen für einen Saal des Senats in Rom und die Kirche Sta. Maria della Vittoria. Man wird nicht müde, diese Arbeiten zu bewundern und den frühen Tod des genialen Künstlers zu beklagen. Der zweite allzufrüh Dahingegangene ist der Modenese *Muzzioli.* Seine prächtige Darstellung des Leichenbegängnisses des Britannicus, 1888 preisgekrönt, schmückt die eine Wand des Saales der Emilia. Weniger bedeutend ist sein bekanntes Bacchanal. — Dass das Beste nie veraltet, beweisen diese der Nationalgalerie in Rom angehörigen Werke. — *M. De Maria,* seit Jahren hier lebend, aber in Bologna geboren, brachte ein im glühendsten Kolorit leuchtendes Bild: das Menschengeschlecht flieht in wilder Verzweiflung vor dem mit rasender Geschwindigkeit der Erde sich nähernden Monde! Diese Phantasie à la Flammarion ist in der originellsten Weise veranschaulicht. — Im Saale der Römer nimmt wie billig *Sartorio* die erste Stelle ein. In einem die ganze Rückwand bedeckenden Bilde sucht er den erhabenen Charakter der römischen Campagna wiederzugeben; eine bei untergehender Sonne weidende grosse Schafherde belebt das Ganze. Eine grosse Anzahl schönster Zeichnungen erregen wie immer allgemeine Bewunderung. Sein Ehrenschild für den Duca degli Abbruzzi liefert einen neuen Beweis seiner hohen künstlerischen Bedeutung. Es lässt sich nichts Feineres denken, als diese im Mittelfelde nur mit Mühe von einem nackten Jüngling zu bändigenden schäumenden Rosse und die das Ganze umgebende äussere Zone mit dem Porträt des Prinzen. — Auch hier zahlreiche hervorragende Arbeiten eines Verstorbenen: des jetzt erst zur vollen Anerkennung gekommenen *Costa* (geboren 1826). Seine »Frauen an der Bucht von Anzium« sowie seine letzte Arbeit, eine lebensgrosse nackte Waldnymphe, zeigen ihn auf der Höhe seines Schaffens. — Ferner begegnen wir zahlreichen Bildern und geistreichen kleinen Skizzen des ebenfalls verstorbenen *Vanutelli.* Auch die *Napolitaner* glaubten zurückgreifen zu müssen auf ihre Dahingeschiedenen. Besonderes Aufsehen erregen die Arbeiten, Zeichnungen und Bronzen des fast zu den Toten zu rechnenden *Gemito,* dessen Geist seit Jahren vom Wahnsinn umnachtet und der wirklich Toten *D. Morelli* und *Gigante* (1805—1876), ersterer durch Zeichnungen, letzterer durch Aquarelle. *Michetti* hat uns drei kleinere Arbeiten geschickt. *Balestrieri* schildert in einem grösseren Bilde Morelli's letzte Stunden, da ihm seine Familie aus der Bibel vorliest. — Die *Venezianer* machen sich auch diesmal viel Ehre. Besonders erfreulich ist, dass *G. Ciardi* trotz Annahme der modernen Technik sein Bestes nicht verloren hat und stets Neues in Licht- und Lufteffekten zu geben sucht. Hat er doch diesmal die Ausfahrt des Bucintoro geschildert, ein Bild von ausserordentlichem Glanze und Festfreudigkeit. Sein Sohn *B. Ciardi* erfreut durch badende Knaben und anderes. *Fragiaccomo* hat in dem von ihm dekorierten Saale eine grosse Anzahl Gemälde ausgestellt, in welchen er seine vor zwei Jahren neue Technik auf den Gipfel treibt, in Wasser- und Lichteffekten schwelgt. Von ganz besonderem Reize ist er jedoch in einem ganz kleinen Bildchen von 1887, welches in seiner feinen Stimmung (Mondaufgang bei Castello) doch alle Modernität überragt. — *L. Nono* hat leider nichts Grösseres diesmal ausgestellt. *Laurenti,* einer der vielgenanntesten Künstler Venedigs, hat viel Zeit verloren durch die Einrichtung seines Saales und Zeichnung des grossen kunstgeschichtlichen Terrakottenfrieses, so dass wir leider von ihm nur drei Bilder sehen, in welchen er sich uns von keiner neuen Seite zeigt. *E. Tito* ist eine ganze Wand eingeräumt worden. Er brachte höchst pikante kleinere Bilder venezianischer Eindrücke. In einem grösseren sehen wir die Geburt der Venus, welche noch mehr als seine anderen Sachen an gewisse Franzosen erinnert, diesmal der einzig neue Zug an diesem so liebenswürdigen Venezianer. Der noch sehr junge *Castagnaro* ahmt Tito mit verblüffendem Geschick nach und hat in dem lebensgrossen Damenporträt in ganzer Figur etwas gemacht, was ihn mit einem Schlage in die vorderste Reihe stellt. *E. v. Blaas* erfreut durch das grosse Bildnis in lebensgrosser ganzer Figur der Contessina Papadopoli. Einer der besonnensten tüchtigsten Maler Venedigs ist *L. Selvatico.* Von grösstem Interesse ist sein Porträt der Schauspielerin J. Gramatica, welches in seiner tiefernsten Stimmung zum Besten der ganzen Ausstellung gehört. *Talamini* gab uns eine vortreffliche Porträtskizze des bekannten Dr. Keppler. — *Millo Bartoluzzi* hat einen grossen Schritt vorwärts technisch und in der Wahl des Dargestellten gemacht. Wir sehen von ihm ein Lagunenbild mit goldgeballten Wolkenmassen und ein tief gestimmtes Kanalbild von tiefglühendem, fast unheimlichem Kolorit. — *Dal Bò* schildert eine Mondnacht. *Scatola* steuert diesmal auf Mesdag los. *Mazzetti's* grosses Gemälde, eine ernste Cypressenscenerie mit alten Sarkophagen, war zuerst abgewiesen, dann in den Saal der Consolation gebracht worden. Dem noch jungen Künstler ist die Genugthuung

geworden, dass sein Bild das erst verkaufte ist. Zum Besten gehören *Bezzi's* Landschaften und ein Abendeffekt an der Isar von *Sartarelli*. *Rizzi* lässt Landleute türkischen Weizen in voller Sonnenglut aufschaufeln. *Milesi* zeigt in einer ganzen Reihe von grossen Bildnissen seine allbekannte Meisterschaft. Besonders sprechend das des verstorbenen Selvatico und dasjenige seiner Mutter. Dies letztere ist noch nicht angekränkelt von der beliebten zerzausten und zerfahrenen Technik. Milesi giebt jedoch trotz derselben immer Vortreffliches. — Alles in allem genommen gehören die Leistungen der Venezianer zum Erfreulichsten, was die Ausstellung bietet. Ein gewisser Rest von alter Freudigkeit und Frische ist ihnen geblieben und hat die vor vier Jahren über sie gekommene nordische Stimmung glücklich überwinden helfen. Durch ganz Italien geht ein Zug frischen Aufschwungs. Es scheint, dass der alte, noch immer gesunde Stamm neue blühende Reiser getrieben hat und dies macht sich, wie gesagt, besonders bei den Venezianern fühlbar. — Wenden wir uns nun zu den *Franzosen*. Sie haben wenige Vertreter. Das grösste der französischen Bilder ist von *Cottet*, eine grosse Prozession in der Bretagne mit lebensgrossen Figuren, welche aus dem Bilde herausschreiten. Alles sehr bunt und schreiend durch Abendsonnenglut. *Blanche* tritt mit sieben kleineren Bildern auf, meist Studien zu einem Bilde, ein kleines halbgewachsenes Mädchen sitzend vor dem Spiegel und das schöne Porträt eines Knaben in braunem Samt. *Roll* ist sehr frisch in einem lebensgrossen Knaben auf einem Ponny. *Raffaelli* erregt besonders unser Interesse durch sein lebensgross vor uns sitzendes Ehrenfräulein in Weiss mit schwarzem Hute und zwei Pariser Strassenbildern in bekannter Meisterschaft, ebenso *Pissarro*. Von *Besnard* ist ein weibliches Porträt in Grau mit schwarzem Fächer sehr fein (von 1899), ein zweites bunt und unangenehm, von *Carrière* das weiche Porträt seiner Tochter. *Carolus Durand* kann neben seiner Umgebung moderner Meister nicht gut aufkommen. *Boldini's* Porträt einer Dame in Schwarz bildet das Entzücken der fortgeschrittensten Heisssporne des Modernismus, hat aber mit dem Besten in der Kunst nichts zu thun. Vielen erscheint es als ein unbegreifliches Rätsel. — Unter den Darstellungen anderer Art sei noch genannt ein vortrefflich gemaltes kleineres Bild von *Veber*, welches seines absonderlichen Gegenstandes halber viel betrachtet wird: Nackte junge Frauen bestehen einen Ringkampf. Alte Weiber als Schiedsrichter in der Weise des Goja umgeben die zwei Ringenden, deren eine vom Rücken gesehen, goldrot vortrefflich gemaltes Fleisch zeigt. Von demselben Veber das ebenfalls sehr gut gemalte höchst sonderbare Bildnis des Anatole France. — Auch *England* und *Schottland* sind diesmal nicht so reich als sonst vertreten. Es zeichnen sich aus: *Brangwyn* mit einer grossen Apfelernte, *Lavery* mit der lebensgrossen reizenden Figur einer kleinen Konfirmandin, *G. Smith* durch prächtig gemalte Kälber im Stalle, *Henderson* durch ein Schloss im Walde, *Furse* durch das grosse Reiterbildnis des Generals Nairne, an der Spitze seiner indischen Garde, *Cope* durch ein prächtiges Porträt Mundella's. — Von *Whistler* diesmal nur ein unbedeutend kleines Knabenporträt mit roter Mütze, von *Sargent* das eines alten Herrn in Schwarz und das stolze grosse Gemälde: die drei Schwestern Hunter, welches vielen als das beste Bild der Ausstellung erscheint. Von ganz ausserordentlicher Wirkung durch prachtvolles Kolorit in tiefster Pracht ist ein grosses Gemälde von *G. Hardy*: einem Maurenkönig in Spanien wird eine Menge Prachtgeräte, wohl Siegesbeute, vorgelegt, welche er wohlgefällig betrachtet. Das Bild nimmt seiner Farbe halber eine Ausnahmestellung unter allem sonst Ausgestellten ein. — Die *Schweden* und *Norweger* treten diesmal ganz spärlich auf. Der auffallendste ist *E. Jansson* mit sechs ganz und gar preussischblauen Bildern: Nachteffekte, beleuchtetes Wasser, Städte, welche ihre unzähligen Gasflammen in tausend Spiegelungen im Wasser erzittern lassen. Zwischen alledem das unendlich ernste Bildnis des Malers. — *Ancher* hat wieder seine drei hintereinander sitzenden, von der Sonne beleuchteten Fischer in neuer Auflage gegeben, *Hesselboom* einen interessant behandelten Blick auf einen Bergsee in glänzendster Eigenart. *Zorn* macht uns staunen durch zwei prächtig hingestrichene weibliche Bildnisse, das eine in rotem Anzug und ebensolcher Mütze, das andere ganz hell. Von dem Dänen *Hammershöy* sehen wir ein höchst seltsames Bild: auf ganz grosser Leinwand sind fünf überlebensgrosse Männer dargestellt, schwarz gekleidet, um einen mit leeren Schnapsgläschen bestellten Tisch gruppiert. Das ganze Bild, welches genannt ist »Fünf Porträts«, ist für die meisten Beschauer ein grosses Fragezeichen. Das lebensprühende Bildnis des Dr. Schaudorf dagegen von *Krojer* verursacht dem Beschauer Behagen durch die Gewalt der Mache, mit welcher die Beleuchtung auf dem Kopfe des beim Weinglase fröhlich lachenden alten Herrn gegeben ist.

Unter den *Belgiern* fesselt uns *Leempoels* mit einem Frauenkopfe auf golddurchwirktem Teppich. Die grossen schönen Augen schauen uns fragend an. Sie blickt von einem vor ihr offen liegenden Buche auf. — *Khnopff* ist noch rätselhafter als sonst in einem wie immer feinen kleinen Bilde, entschädigt aber durch ein feines Porträt einer Dame in fast ganzer Figur. — *A. Baertson* erschreckt durch ein schrecklich buntes Kanalbild mit rot ziegelgedeckten Häusern aus Middelburg. Über alles flüchtig ist die Behandlung. Aus *Holland* hat man auch diesmal eine ganze Reihe von *Mesdag's* Bildern kommen lassen. Sie gleichen genau den früher hier gesehenen mit ihrem lehmigen Wasser, in welchem die Barken wie fest eingerammt stecken. Von *Mesdag van Houten* rührt eine feingestimmte Landschaft her. Unter den drei Bildern von *Bisschop* ist die lesende Dame in friesischem Kostüme sehr anziehend. — Aus *Russland* hat man sich das riesige Bild von *Repin* verschrieben: Eine Versuchung Christi von abschreckender grotesker Erfindung. Der Satan ist ein dickes, schreckliches nacktes Weib mit Flammenhaar und elektrisch leuchtenden Augen, wirkt aber hinter dem hässlichen Christus stehend nicht schreckhaft, sondern komisch. Von *Habrowsky* ein tief dunkel gestimmtes Bild aus einem Parke in Warschau. — *Ungarn* ist diesmal nur durch *Mannheimer* und den oben bei den Münchnern genannten *Halmi* vertreten.

Von *Spanien* sehen wir *Zuloaga, De la Gandara* und *Anglada*. Unter den vierzehn Bildern des originellen Zuloaga beansprucht jedes für sich der Gegenstand der heftigsten Meinungsverschiedenheit zu sein; von dem einen gepriesen, von dem andern verkannt und verschmäht, machen sie das Tagesgespräch der Ausstellungsbesucher aus. Es sind dieselben Bilder, welche neuerdings verschiedene Ausstellungen durchlaufen haben und durch die kolossale Kraft der Charakteristik trotz allem jeden zwingen, sie zu betrachten. *De la Gandara* glänzt durch drei lebensgrosse Bildnisse Pariser Damen in ganzer Figur. Besonders bewundern Freunde dieser Kunst dasjenige der Prinzessin Caraman-Chimay. Auch diese drei Bildnisse stossen auf Widerspruch mancher Art durch ihre ganz besonders geartete Eleganz und eigentümlich porzellanhafte Farbe. Bei *Anglada's* spanischen Zigeunerinnen wird die Glut der Farbe in den Gewändern und das gewisse Japanische im ganzen bewundert. Ganz anders erscheint er in einer grossen Scene in einem Zwischenakte der grossen Oper,

wo die elegante Halbwelt glänzend wahr geschildert ist. — *Zorolla* ist wie immer erfreulich. Seine Fischer, welche in der Sonne Netze flicken, sind ebenso wahr als blendend in der solidesten Technik behandelt.

Wie immer erscheint die Plastik auch auf dieser Ausstellung als Stiefkind. Deutschland ist so gut wie nicht vertreten. Dagegen hat Österreich-Ungarn einen Vertreter in *Ph. Beck's* schönen kleineren Bronzen. Der Belgier *Meunier* hat wieder zwei seiner grandiosen Arbeiterfiguren ausgestellt und *van Biesbrock* ein grosses ergreifendes Relief, eine trauernde Arbeiterfamilie. *Van der Stappen* hat drei Arbeiten geschickt, darunter einen erschreckenden »Schmerzensmann«, Büste Christi mit Armen und Händen, welche sich krampfhaft in den Sockel einpressen. — Ein süsses nacktes, ganz junges Mädchen, sitzende Figur in Marmor, »Frühling« genannt, gehört dem Franzosen *Froment* an. — Wir sehen ferner einen Ugolino, am Boden verzweifelnd kriechend von *Rodin* und eine sonderbar gedachte »Hand Gottes«, welche gleich kleinem Gewürme Adam und Eva hält. — Am meisten fesselt das Modell der sitzenden Statue des Fürsten Leo Galitzin von *Troubezkoi* durch den Geist und das Leben, welches in dieser mit unglaublichem Geschicke skizzierten Figur sich darstellt. Ebenso wird eine kleine bekleidete Figur einer Dame bewundert, mit derselben Meisterschaft modelliert. Seine Manier hat sich eine Dame (Russin) *F. Ries* angeeignet. Wir sehen von ihr die Halbfigur des Grafen Wilszek und die des Professors Helmer. Beide voller Leben. — *G. Frampton* stellt eine Bronzebüste des Malers East aus. Unter den Italienern zeichnet sich *U. Nono* aus mit einer schönen Jünglingsfigur im Begriffe sich selbst zu tätowieren. In dem verzweifelten Kampfe eines nackten Jünglings mit einer Schlange hat er eine sehr schön bewegte Gruppe geschaffen. Zum ersten Male ausgestellt hat ein junger Venezianer *De Lotto* und einen sehr schönen Erfolg mit einem nackten Knaben im Modell errungen. Derselbe beugt sich in schöner Bewegung zum Wasser, um mit einer Muschel daraus zu schöpfen. — *Montenerde* zeigt sich in seiner Bronzebüste Verdi's nicht auf der Höhe. Der Turiner *Canonica* glänzt mit der Marmorbüste der Königin Mutter, einem Relief mehrerer betender Frauen und der Büste eines lachenden kleinen Knäbleins im Sinne Donatello's. Alle drei vortrefflich in Marmor durchgeführte Arbeiten. Von dem unglücklichen Napolitaner *Gemito* sind ausser den genannten Zeichnungen eine Anzahl kleiner wertvoller Bronzestatuetten zu sehen. *Apolloni's* schöne Marmorfontäne ist schon erwähnt worden, nicht aber eine zweite, kleinere reizende Fontäne mit kleiner Marmorgruppe: Silen und Waldnymphe. — Ein lebensgrosser Fischerknabe in Bronze ziert den Napolitanischen Saal. Die schöne Bronze ist von dem verstorbenen *Amendola*. Ebenda von demselben Material ein Kain, in Schmerz und Reue zusammengebrochen, von dem vortrefflichen *Trentacoste*.

Es erübrigt noch, der Schwarz- und Weissausstellung einen Blick zu gönnen. Ausser den prachtvollen Radierungen, Scenen aus dem Pariser Leben des Armeniers *Cakine*, muss besonders *Baertson* erwähnt werden, die Zeichnungen von *Sartario* und *Hermann Urban* mit einer lebengrossen, vom Rücken gesehenen Daphne.

Noch ein Schlusswort: Wir erfahren, alles in allem, durch diese Ausstellung nicht viel Neues. Durch die grausam verfahrende Jury ist uns nicht nur vieles aus dem Auslande Eingesandte vorenthalten worden, sondern es sind auch in ganz besonderer Weise die italienischen Künstler geschädigt worden. Ist doch aus der ganzen Provinz Emilia nicht ein einziges Bild angenommen worden! Die fünf Bilder des *De Stefani*, eines unserer angesehensten Maler, darunter das grosse Porträt zu Pferd des Fürsten Giovanelli, eines der Wohlthäter der Ausstellung und Gründer der modernen Galerie im Palazzo Pesaro, sowie das seiner jugendlichen Gemahlin sind erbarmungslos zurückgewiesen worden, ebenso *Bresanin* mit einem vortrefflichen Bilde, ferner das grosse schöne Porträt von der Hand des *E. v. Blaas,* zwei prächtige Bilder *M. Bortoluzzi's* und vieler anderer. Nur eine kleine Anzahl der betreffenden Bilder wurden dann nachträglich im Saale der Consolation untergebracht, manche der Besten jedoch waren mit Recht zu stolz, um sich der zweiten improvisierten Jury zu unterwerfen. — Man hofft, dass fürs nächste Mal andere Saiten aufgezogen werden. Man hat durch die massenhaften Einladungen der Ausländer ohne bestimmten Plan die italienischen Künstler geschädigt. Eine allzu edle Massregel ist die, dass keine venezianischen Künstler eingeladen werden können, da ja sie die Gastgeber seien. So wurden denn alle Zurückgewiesenen vom Markte, welches doch jede Ausstellung trotz der schönen Redensarten ist, ausgeschlossen. — Trotzdem nehmen sie, die Venezianer, so ziemlich die erste Stelle ein in dem Gebotenen und werden, wenn erst die nordischen Einflüsse noch völlig verdaut sind, jeder Ausstellung fürderhin die höchste Ehre machen. *AUGUST WOLF.*

NEUE ZEICHNUNGEN VON MICHELANGELO
oder
WIE MAN ENTDECKUNGEN MACHT

VON EMIL JACOBSEN

In der Kunstchronik vom 17. Juli befindet sich ein Aufsatz »Neue Zeichnungen von Michelangelo« von Herrn Dr. G. Gronau dem ich glaube, folgende Bemerkungen widmen zu müssen.

Herr Gronau fühlt sich dadurch irritiert, dass die Tagespresse sich mit den von Ferri und mir nachgewiesenen Studien beschäftigt hat (die Tagespresse sollte sich überhaupt nicht mit Michelangelo beschäftigen!), davon Sensation gemacht und sie gar als Entdeckungen bezeichnet habe.

Kann hier überhaupt von Entdeckungen die Rede sein?

Herr Gronau scheint dies sehr zu bezweifeln.

»Wer die Chance hat, an eine im allgemeinen nicht zugängliche Stelle zu gelangen, kann leicht einmal eine ‚Entdeckung' machen« — Entdeckung, ja im selben Sinne wie die Harlemer Zeichnungen (!) oder »wie damals, als ein englischer Herr in einem Zimmer des Palazzo Pitti, in das nur diejenigen kamen, die dem Herzog von Aosta ihre Aufwartung machten, Botticelli's Pallas an der Wand hängen sah.«

Das Handzeichnungskabinett in den Uffizien wird von Dr. Gronau mit einem unzugänglichen Zimmer im Palazzo Pitti verglichen. Weiss er denn nicht, dass das Florentiner Kabinett öffentlich ist, dass es jeden Tag (mit Ausnahme des Sonntags) von zehn bis zwölf und von zwei bis vier jedem Besucher zugänglich ist, dass jede Mappe, sowohl die, welche Blätter von bekannten Künstlern, wie die, welche Anonymen enthalten, die systematisierten, sowie die nicht systematisierten mit derselben Bereitwilligkeit vorgelegt werden?

»Aber man sollte von Entdeckungen nur sprechen,« bemerkt ferner Herr Gronau, »wo es sich wirklich um solche handelt. Es war ein ander Ding, als Friederichs in der vatikanischen Statue den Doryphoros Polyklet's erkannte, oder Morelli in einem Dresdner Bild Giorgione's Venus.«

Weder Ferri noch ich wollen so unbescheiden sein, uns mit so hochberühmten Forschern oder unsere kleinen Nachweisungen mit den ihrigen zu vergleichen, aber ich

sehe nicht ein, warum nicht jene ebensowohl wie diese als Entdeckungen bezeichnet werden können. Die Galerie der Uffizien ist nicht mehr unzugänglich wie die Dresdner Galerie oder die Sculptursammlung des Vatikans. Die mehr oder weniger augenfällige Ausstellung kann in dieser Hinsicht nicht ausschlaggebend sein.

Die Herren haben sich, meint ferner Dr. Gronau, allzuviel Mühe mit Wasserzeichen, Autographen und anderen »Äusserlichkeiten« gemacht, auch führen sie »das zustimmende Urteil« zweier Autoritäten, A. v. Beckerath's und B. Berenson's an. Das eine wie das andere bedarf es nicht. Es genügt, die Reproduktionen[1]), die sie bringen, zu beachten, um auf den ersten Blick (!) Michelangelo's gewaltige Hand zu erkennen.« O, so grosse Kenner sind wir nicht! Weder Ferri noch ich und auch nicht Bernhard Berenson.

Wirklich, Herr Doktor, Sie haben an diesen dürftigen Reproduktionen beim ersten Blick die *gewaltige* Hand erkannt, was Ferri und mir, *vor den Originalen*, erst nach täglichem anspannenden Studium vieler Monate hindurch gelungen ist.

Und Berenson, dem die Zeichnungen erst, nachdem alle Beweise herbeigeschaffen waren, präsentiert wurden, brauchte drei lange Sitzungen *(vor den Originalen)*, um sich zu überzeugen. Ja, er verhielt sich das erste Mal sehr zurückhaltend und wollte sich weder für noch gegen die Zeichnungen aussprechen. Erst nach einem eingehenden Studium, unterstützt *durch ein grosses Vergleichungsmaterial von Photographien*, das er für diesen Zweck herbeigeschafft hatte, wagte er für die Zeichnungen sich auszusprechen.

Was mich jedoch bei den Äusserungen Herrn Gronau's persönlich in besonderer Weise kränkt, das ist die verächtliche Weise, womit er die »Äusserlichkeiten«, das heisst die objektiven Merkmale und Kennzeichen, wodurch die Originalität erst bewiesen werden kann, erwähnt.

Naiverweise hiess es in einem Zeitungstelegramm: »Am Sonntag fanden Ferri und Jacobsen« u. s. w., nein, die Zeichnungen wurden nicht an einem Sonntag, auch nicht an zehn Sonntagen gefunden, wie schon bemerkt, haben Ferri und ich mit diesen Blättern monatelang gearbeitet. Welcher Jubel, als wir zum erstenmal die Handschrift Buonarroti's auf einen der Blätter konstatieren konnten! Es war ja das erste Merkmal, *unabhängig von unserem subjektiven Dafürhalten*, welches bewies, dass das Blatt einmal in den Händen des Meisters gewesen war, und ferner, als wir das Papier als das des Michelangelo gebräuchliche erkannten, als wir die Wasserzeichen identifizierten, als die Beziehungen zu seinen Werken uns nach und nach klar wurden, und endlich, als wir so glücklich waren, eine ganze Serie von alten Kopien heranziehen zu können, unbeholfene, naive, ganz schlechte Nachbildungen, wie ein zwölfjähriges Kind sie machen könnte, aber für uns von unschätzbarem Wert, weil sie nachweislich aus der Casa Buonarroti's herrührten.

Ich habe gesagt, dass die verächtliche Weise, in der Herr Gronau von diesen »Äusserlichkeiten« spricht, mich am meisten gekränkt hat und komme dadurch zum Unwichtigsten bei dieser Sache, nämlich zu meinem persönlichen Anteil an der Entdeckung. Denn wenn auch ich, was Ferri in seinen einleitenden Bemerkungen deutlich genug erklärt, bei der Nachweisung dieser Zeichnungen einen nicht unwesentlichen Anteil gehabt habe, so lege ich doch am meisten Gewicht auf meine Mitwirkung bei dem Herbeiziehen von Beweisgründen, wodurch wir erst vom vagen ins feste kamen und unsere Vermutungen Überzeugungen wurden (von hundert Blättern, die ein michelangeleskes Aussehen haben, giebt es kaum eins, das wirklich von seiner Hand stammt)[1]).

Diese Beweisgründe werden erst später zu Äusserlichkeiten, wie man das Baugerüst, wenn das Gebäude errichtet ist, in einen Haufen schmeisst.

Vom Herzen gönne ich, dass meinem verehrlichen Mitarbeiter, dem ausgezeichneten Leiter des Florentiner Kabinetts, das grösste Verdienst bei diesem Funde zuerkannt wird. Das ist nur billig.

Aber Direktor Ferri hat die betreffenden Zeichnungen in dreissig Jahren unter den Händen gehabt, es sind siebzehn Jahre her, dass er durch die Verwandtschaft geleitet, einen grossen Teil derselben in eine Nummerfolge stellte.

Die Vermutung liegt nahe, dass, wenn die endliche Nachweisung derselben als Werke Michelangelo's eben in den Zeitraum fiel, wo die ganze ungeheure Sammlung von mir — und zwar zum erstenmal — systematisch durchgeforscht wurde, ich dabei auch meinen kleinen Anteil gehabt habe.

1) Diese ganz dürftigen, kleinen Reproduktionen!

1) In einem Schreiben vom 23. Juli an mich äussert Professor Ferri sein Befremden darüber, dass man hat »voluto sottilizzare sul minore o maggiore contributo dato da ciascuno di noi alla identificazione delle carte michelangiolesche«.

BÜCHERSCHAU

Die königliche Gemäldegalerie zu Kassel. Franz Hanfstängl, Kunstverlag, München. — Ausgabe auf Büttenpapier 150, auf Japanpapier 250 Mk.

Der Band mit 72 Photogravüren, den ich empfehlen möchte, bringt einen Auszug aus dem reichen Bestande der Kasseler Galerie. Die Wahl ist von Otto Eisenmann mit Gerechtigkeit und Geschmack getroffen. Die Reproduktionen geben nicht nur treuen Bericht über die Formen, sie strahlen viel von dem Reize der Originale aus. Die saftigen, leuchtenden Heliogravüren befriedigen ästhetisch am ehesten unter den photomechanischen Abbildungen; Zinkätzungen und auch Lichtdrucke behalten stets etwas Flaches, lehrhaft Ernüchterndes. Freilich hat die vornehme Heliographie ihre besonderen Gefahren. Sie ist nicht stets zuverlässig. Eine misslungene Heliogravüre ist noch weniger wert als ein mittelmässiger Lichtdruck. Gute Tiefätzungen aber, wie sie namentlich von der Berliner Photographischen Gesellschaft und von Franz Hanfstängl ausgeführt werden, sind am Ende das höchste, was die Photomechanik hervorbringt, zumal, wo es sich darum handelt, die Weichheit und das Helldunkel der Malwerke des 17. Jahrhunderts wiederzugeben.

Das Format des Bandes ist gross genug, den Heliogrammen eine stattliche Ausdehnung zu gewähren, doch nicht unhandlich und nicht von jener anmassenden Monumentalität, durch die manche neuere Galeriewerke fast unbenutzbar werden.

Ein kurzer Text geht den Tafeln voran. Otto Eisenmann macht über die Entstehung der Sammlung interessante Angaben. Diese historische Skizze ist umso willkommener, als der grosse, 1888 erschienene, Katalog der Galerie, der eine ausführliche Geschichte der Sammlung enthält, längst vergriffen ist.

Die Kasseler Galerie ist im wesentlichen das Werk *eines* Fürsten, des Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen, der ein leidenschaftlicher Sammler von entschiedenem Geschmack war. Daher hat sie so einheitlichen Charakter. Als Gouverneur von Maestricht und Breda war dieser Fürst mit dem niederländischen Wesen vertraut geworden und hatte die holländische Kunst liebgewonnen, in einer Zeit, da an den Höfen zumeist der französische Stil massgebend und vorbildlich war. Im Jahre 1760, dem Todes-

jahr Wilhelm's VIII., stand die Kasseler Gemäldesammlung nicht wesentlich zurück hinter der wenig älteren Dresdner Galerie, freilich nur im Hinblick auf niederländische Kunst. Die sächsischen Sammlungen waren eher universell. Man darf nicht vergessen, dass 1806 48 Gemälde, darunter Hauptwerke von Rembrandt und Potter, der hessischen Stadt genommen und nach Malmaison gebracht worden sind. Diese Bilder halfen später wesentlich, die Galerie von St. Petersburg zur ersten Sammlung holländischer Kunst zu machen. Im 18. Jahrhundert war Rembrandt in Kassel glänzender als irgendwo vertreten. In diesem Jahrhundert hat Rembrandt wohl nicht viele so eifrige und thatkräftige Bewunderer gehabt, wie den hessischen Fürsten, der das wahrhaft Grosse in der holländischen Malerei merkwürdig sicher herausgriff. Allerdings fehlen Hobbema, Cuyp und van de Capelle in der Sammlung, jene Meister, die von den Engländern entdeckt wurden, fehlen auch die grossen Koloristen Pieter de Hooch, der Delftsche Vermeer und Kalf; Ruisdael ist nicht glücklich repräsentiert. Rembrandt aber und Frans Hals haben in dieser Galerie diejenige Stellung, die ihnen in der geschichtlichen Gruppierung erst das Urteil der letzten Jahrzehnte eingeräumt hat.

Alles wesentliche der herrlichen Sammlung wird in der Erinnerung kräftig belebt beim Durchblättern des schönen Bandes. Wir möchten kaum eines der abgebildeten Werke entbehren und wenige Stücke werden vermisst.

Diese Anzeige mit kritischen Bemerkungen zu würzen, bietet sich kaum Gelegenheit. Abgesehen davon, dass es etwas gewagt wäre, dem Direktor der Kasseler Galerie, der seine Pflegekinder besser als irgend jemand kennt, zu widersprechen: die abgebildeten Werke sind fast sämtlich charaktervolle Schöpfungen bekannter Meister. *Eine* Fragwürdigkeit will ich herausheben. Das herrliche Bildnis Wilhelm's von Oranien heisst jetzt »A. T. Key«, nachdem es »Pourbus«, »Floris« und »Moro« genannt worden ist. Mir scheint der grösste unter diesen Namen, der Moro's ist am ehesten der richtige. *M. J. F.*

Karl Justi, *Winckelmann.* 2. Auflage. Leipzig 1898. F. C. W. Vogel.

G. v. Graevenitz, *Deutsche in Rom.* Studien und Skizzen aus elf Jahrhunderten. Leipzig 1902. E. A. Seemann.

Ein klassisches Buch über einen glänzenden Abschnitt deutschen Geisteslebens in Rom hat kürzlich seine zweite Auflage erlebt mit der Klanglosigkeit, die das gebildete Deutschland herkömmlicherweise seinen klassischen Büchern entgegenbringt: Karl Justi's Winckelmann. Alle kleinen Unregelmässigkeiten und Trübungen des ersten Gusses, Folgen sowohl eines jugendlichen Ungestüms wie einer von den Verhältnissen oft bedrängten Produktion, hat die bedächtige Hand des gealterten Meisters ausgeglichen und geklärt. Die überlegene Ironie eines von Kultur jeder Art gesättigten Geistes und eine altmodisch umfängliche Belesenheit haben dem Werk eine kunstvolle Patina verliehen, die sein Edelmetall mit blitzenden Lichtern und ebenmässig schönen Dunkelheiten zu herrlicher Wirkung bringt.

Und doch — der Eindruck des Ganzen ist nicht der einer zu grossen Umrissen gesammelten Statue mit einem Postament, auf dem Reliefs die unruhvolle Mitwelt des Helden darstellen. Vielmehr erinnert das Buch an eine jener mit Staffage belebten Veduten des 18. Jahrhunderts, auf denen vor reich aufgebautem architektonischen Hintergrund ein Durcheinander geistlicher Herren, nachdenklicher Antiquare, neugieriger Reisender und harmlos geschäftigen Volkes sich entwickelt. Eine strenge Komposition fehlt diesen drei Bänden, musste fehlen, weil der Held wohl als der Ausdruck der kunstgelehrten Bemühungen seiner Zeit dasteht, nicht aber als der Repräsentant einer künstlerischen Kultur, die für seine Zeit die massgebende oder ein Ziel uneingestandener Sehnsucht war. In der künstlerischen Rundung des Details, der Episoden sucht das Werk seinesgleichen. Es entfaltet sich wie ein geistiges Panorama des 18. Jahrhunderts, zu dessen ästhetischer Reife das Sehnen aller modernen Bildung zurückschweift. —

Man fragt sich, wie ein Kulturgemälde von so hoher Vollendung dasein konnte, ohne einen Schriftsteller zu locken, das Leben der Deutschen in Rom durch die verschiedenen Jahrhunderte überhaupt zu verfolgen, darzustellen, wie dieser gewaltige Magnet über die himmelhohen Berge hinweg mit Zauberzwang die Geister an sich zog. Ein solcher Schriftsteller hätte mit dem mannigfaltigsten Rüstzeug an seine Aufgabe gehen müssen: mit dem auf die grossen Perspektiven eingestellten Blick des Kulturhistorikers, mit dem Scharfsinn des rekonstruierenden Archäologen, mit den empfindlichen Organen des Kunstliebhabers, mit dem selbstlosen Sammeleifer des Archiv- und Bücherwurmes, mit der Gestaltungskraft des Dichters, mit der farbenstrotzenden Palette des Malers, mit den Kulissenkünsten des Regisseurs — eine Armee von Fähigkeiten hätte eben genügt, ein solches Werk langsam zu stande zu bringen.

Man stelle sich vor: eine Wandeldekoration: immer Rom und immer ein anderes. Das mittelalterliche, wohin die deutschen Kaiser zur Krönung ziehen, mit dem leuchtenden Mosaikschmuck seiner Kirchenfassaden, das Rom der Renaissance, das Luther beim Einzug demutsvoll begrüsst und von dem er bitter-zornigen Abschied nimmt, das Rom, das wir noch heute sehen, das Sixtus V. weit und geräumig ausbaut, das Bernini in den schweren Prunk des Barocks kleidet, in dessen Museen Winckelmann die strenge Schönheit antiker Kunst zuerst erfassen lernt, in dessen Gärten Goethe dichtet: »Gestalten gross, gross die Erinnerungen«. Und das alles unter dem wandernden Licht des geschichtlichen Werdens und Vergehens, von dem Frührot, das auf den Waffen der Karolinger blitzt, bis zu dem Mondlicht, das durch die Bogenhallen des Kolosseums webt. Und als Schlussstück des Ganzen draussen zwischen »Cestius'Mal« und dem Scherbenhügel die Wacht schwarzer Cypressen, wo die Deutschen beisammen ruhen: Carstens, Goethe's Sohn, Waiblinger und die vielen, deren Name nur noch auf ihrem Grabstein lebt.

So hohen Anforderungen wird das Buch von Graevenitz schon deswegen nicht gerecht, weil der Verfasser selbst sie sich nicht gestellt hat. Vor der Überfülle des Stoffes hat er bestürzt Halt gemacht und sich beschieden; das 19. Jahrhundert wird ausgeschaltet und das übrige in Studien und Skizzen locker zusammengefasst. Der »denkende deutsche Romfahrer« — das Wort hat im Laufe der Zeit einen fatalen Klang bekommen — soll befähigt werden, »mit den erforderlichen allgemeinen geschichtlichen, kultur-, kirchen- und kunstgeschichtlichen Kenntnissen an die Stätten heranzutreten, auf denen sich die Geschichte des Deutschtums in Rom abgespielt hat.« In diesem »denkenden deutschen Romfahrer« wird sich der Verfasser nicht getäuscht haben und so kann er dessen Beifall sicher sein. Bei seinem Unternehmen unterstützte ihn die Verlagshandlung mit guten Reproduktionen, die geschickt gewählt sind.

Wer indessen den denkenden Romfahrer in sich überwunden und an seine Stelle den höher stehenden schauend geniessenden Kunstliebhaber gesetzt hat, wird sich nach einem feinsinnigeren Cicerone umsehen müssen, als v. Graevenitz ihm sein kann. Denn vor einem Kunstwerk verspürt der Verfasser selbst nur die historische Resonnanz; das Sehen und Empfinden ist seine Sache nicht. Um nur ein Beispiel zu nennen: Carlo Saraceni's Meister-

stück in S. Maria dell'Anima, das Martyrium des hl. Lambert, das in der Tonschönheit seines Helldunkels mit Rembrandt wetteifert, entlockt ihm nur die trockene Bemerkung: »Seiner Eigenheit, in seinen Bildern Glatzköpfe und Pelzwerk anzubringen, folgt er auch hier.« Hat denn die Entführung dieses Bildes nach Frankreich den allzusehr »denkenden« Romfahrer nicht stutzig gemacht und hat er, der gut Belesene, den schönen, geistvoll vorausdeutenden Essai Herman Grimm's über Saraceni nicht zu Gesicht bekommen? Aber dies Urteil, das geringschätzig einen Meister des 17. Jahrhunderts abthut, hat leider symptomatische Bedeutung als ein leerer Nachhall modernen kunsthistorischen Wertens, das drauf und dran ist zu verknöchern. In dem Masse, wie die vom Marktwert getragene Begeisterung für die Quattrocentisten niedrigsten Wuchses, für einen »Meister der Marmormadonnen«, einen »Schüler des Botticelli«, einen »Ghirlandaio-Nachfolger« abnehmen wird, kommt die Zeit heran, »wo die Götter wiederkehren«, nicht alle, aber doch jene Besten, die Goethe bewundert hat und die der geläuterte Geschmack der Franzosen der einstigen Entführung in das Weltmuseum des Louvre nicht unwert erachtete.

Der neue Band, auf den v. Graevenitz vertröstet und in dem er sein Thema für das 19. Jahrhundert durchführen soll, wird ihn vor eine ganz anders geartete Aufgabe stellen. Er wird eine strenge Einheit bilden müssen gegenüber den lose zusammengefügten Kapiteln des vorliegenden Buches. Und sein leitender Gedanke wird die Sehnsucht sein, eine echt romantische Sehnsucht, die alle moderne Skepsis nicht zu unterdrücken vermocht hat. Er möge nicht lang auf sich warten lassen. Er wird dankbar angenommen werden und sein Gutes stiften, wie jede ernste Arbeit, auch wenn er, wie der jetzt vorliegende, nur die Luft um die grossen Dinge bietet — nicht die Einsicht in die grossen Dinge selbst. *Hans Mackowsky.*

NEKROLOGE

James Abbott Mc Neill Whistler starb am 11. Juli d. J. in London. Mit ihm ist einer der Grossen dahingegangen, ein wirkliches Malergenie mit höchst gesteigertem Sinn für Farbe, Licht und Luft, ein unermüdlicher schneidiger Streiter für die koloristischen Prinzipien der modernen Malerei gegenüber der Formgerechtigkeit der älteren Richtung, dabei ein scharf satirischer, origineller und in Äusserlichkeiten wunderlicher Mann Über den Ort und das Jahr seiner Geburt liebte Whistler es, einen geheimnisvollen Schleier zu ziehen. Die einen sagen, er sei 1835 in Petersburg, die anderen behaupten, er sei in Lowell (Massachusetts) geboren. Im Jahre 1851 finden wir den jungen Mann in Westpoint, der bekannten Militärschule in Amerika, um dort ausgebildet zu werden, aber schon vier Jahre später entsagte er dieser Laufbahn endgültig, siedelte nach Paris über und studierte daselbst bei Gleyre und zwar gleichzeitig mit Sir E. Poynter, Armstrong und du Maurier.

1859 kam Whistler nach London und widmete sich eifrigst der Radierkunst.

Sein Ruhm datiert von dem Jahre 1863, in welchem sein Gemälde »Das weisse Mädchen« von dem Salon zurückgewiesen wurde, aber im »Salon des Refusés« Aufnahme fand. Seine Eigenart und die persönliche Note seiner Kunst errang von nun ab einen stetig wachsenden Beifall bei einem grossen Teil des Publikums. In dieser Beziehung soll nur an folgende Werke erinnert werden: »Symphonie in Weiss«, »Der Balkon«, »Meine Mutter«, »Nocturnes«, »Mis Alexander«, »Lady Campbell«, »Sarasate« und »Carlyle«, ein Porträt, in welchem er seinem Vorbilde Velasquez am nächsten kommt. Gelegentlich, wenn der Künstler ausstellte, verfasste er den Katalog selbst und setzte unter die betreffenden Gemälde die lobenden und tadelnden Aussprüche der Kritiker gegenüber.

Im Kampfe mit Kritikern und Gegnern gelangte auch das schriftstellerische Talent Whistler's zum Ausdruck. Sein »Ten o'clock« ist nicht nur witzig und geistreich, sondern auch einer der anregendsten Essais, der zu jener Zeit über Kunst herauskam.

Wir gedenken, demnächst Leben und Schaffen des grossen Künstlers ausführlich darzustellen.

Eugène Verdyen †. Am 17. Juni starb zu Brüssel siebenundsechzigjährig der Landschaftsmaler Eugène Verdyen. Gerade hatte die moderne Galerie in Brüssel eine schöne Maaslandschaft von ihm erworben.

Am 18. Juli starb in Darmstadt der Grossherzogliche Hoftheatermaler **Karl Beyer** im Alter von 77 Jahren.

Der Maler **Ludwig Wagner** ist zu Lindau am 1. Juli, der Bildhauer *Albert Jungermann* zu Berlin am 4. Juli und der Bildhauer *Jos. Eberle* kürzlich zu Überlingen gestorben.

Phil. May, einer der feinsten humoristischen Zeichner Englands, ist anfangs August in St. Johns-wood, neununddreissig Jahre alt, gestorben. Er stammte aus Leeds und musste sich, arm und früh verwaist, mühsam emporarbeiten, bis es ihm gelang als Zeichner für die St. Stephans Review angestellt und durch sie bekannt zu werden. Später arbeitete er für das Sidney Bulletin und gehörte dann mehrere Jahre zu den Zeichnern des Punch.

Aus Paris kommt die Nachricht vom Tode des Historien- und Porträtmalers **Amand Laroche.** Er wurde am 24. Oktober 1826 in St. Cyr l'École geboren, war Schüler von Drolling und Wachsmuth und debütierte schon 1847 mit einem Damenporträt, dem 1848 die Ruhe der Schnitter folgte. Seine Blütezeit fällt in die sechziger, siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts, wo er vorwiegend mit Porträts beschäftigt war. Oft wurde er im Salon und noch 1889 auf der Pariser Weltausstellung ausgezeichnet.

Der Maler **Paul Joseph Jamin** starb Mitte Juli in Paris fünfzig Jahre alt. Er war Schüler von J. Lefebvre, G. Boulanger und Bouguereau. Seine Stoffe entnahm er prähistorischen Zeiten und offenbarte in Bildern derart ein umfassendes Wissen und tüchtige malerische Kraft. Noch dieses Jahr wurde im Salon sein Bild: Maler in der Steinzeit viel beachtet.

Robert Mols, der auch auf deutschen Kunstausstellungen oft vertretene, renommierte belgische Landschafts- und Marinemaler, ist vor wenigen Tagen in Antwerpen im Alter von 58 Jahren gestorben.

Jakob Hoffmann, ein durch seine Landschaftsbilder aus der Rhön, dem Hunsrück und der Eifel bekannter Frankfurter Maler, ist kürzlich daselbst gestorben. Er wurde am 4. Juni 1851 in Frankfurt a. M. geboren und war Schüler seines Vaters, des Landschaftsmalers H. A. Valentin Hoffmann.

In Paris starb am 29. Juli der Bildhauer **Fréd.-Eugène Piat,** geboren in Montfey am 2. Juni 1827, ein sehr geschickter Künstler auf dem Gebiete der dekorativen Plastik. Er hat sich ausser durch seine zahlreichen Arbeiten auch durch die Gründung eines Museums für dekorative Kunst in Troyes, des ersten derartigen Museums in der Provinz, einen bleibenden Namen gemacht.

Der Maler **Fritz Steub,** langjähriger Mitarbeiter der »Fliegenden Blätter«, ist am 4. August in Partenkirchen verschieden.

PERSONALIEN

Ernennungen. Der ausgezeichnete Forscher Dr. Adolf Goldschmidt ist zum a. o. Professor an der Berliner Universität ernannt worden; Dr. Ludwig Justi, dessen

Studie über Dürer erst kürzlich hier eingehend gewürdigt wurde, ist ebenfalls als a. o. Professor nach Halle berufen worden; und ferner in gleicher Eigenschaft der Archäologe Dr. Erich Pernice, bisher Direktorialassistent bei den Königlichen Museen in Berlin, nach Greifswald. — Die durch den Abgang des Professors Ludwig Kämmerer entstandene Lücke am Berliner Kupferstichkabinett ist mit Dr. Walther Gensel als Direktorialassistent besetzt worden. Gensel hat sich als guter Kenner der modernen französischen Kunst einen Namen gemacht. — Dr. Werner Weisbach hat sich auf Grund seiner Studien über Pesellino als Privatdozent an der Berliner Universität habilitiert. — *Hans Thoma* wurde von der philosophischen Fakultät der Heidelberger Universität anlässlich der Centenarfeier zum Ehrendoktor und fast gleichzeitig von der Dresdener Akademie der bildenden Künste zum Ehrenmitglied ernannt. Dieselbe Auszeichnung wurde von der Dresdener Akademie auch Prof. *Arthur Kampf* in Berlin, dem Architekten *Bluntschli* in Zürich und dem Bildhauer *Paul Dubois* in Paris zu teil.

Dr. **Hans Wolfgang Singer,** Direktorialassistent am Königlichen Kupferstichkabinett in Dresden hat den Titel und Rang eines Professors verliehen erhalten.

Der Bildhauer **Wilh. Haverkamp,** Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin, ist zum Professor ernannt worden.

Die Maler **Heinr. Lefler** und **Rud. Bacher** wurden zu ordentlichen Professoren der Akademie der bildenden Künste in Wien ernannt.

Der Bildhauer **Franz Metzner** ist zum Herbst an die k. k. Kunstschule nach Wien berufen und zum Professor ernannt worden. Der jetzt dreissigjährige, in Wscherau bei Pilsen von deutschen Eltern geborene Künstler war in den letzten acht Jahren in Berlin thätig und hat sich durch seine Modelle für moderne Prunkvasen, die die Königliche Porzellanmanufaktur für die Pariser Weltausstellung ausführte, besonders aber durch seine hervorragenden, leider nicht ausgeführten Entwürfe für das R. Wagnerdenkmal in Berlin und das Kaiserin Elisabethdenkmal in Wien den Ruf eines sehr selbständigen Bildhauers von starker Innerlichkeit und einer herben, ernsten Formengebung erworben.

Der Graphiker **Bruno Héroux** und der Maler **Walter Tiemann** sind als Lehrer an die Königliche Akademie der graphischen Künste in Leipzig berufen worden.

Der Bildhauer **Rud. Bosselt** von der Künstlerkolonie in Darmstadt nahm eine Berufung als Lehrer an die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule an.

Bei der **Preisverteilung der Grossen Berliner Kunstausstellung** wurde die grosse goldene Medaille dem Bildhauer Professor Ad. Brütt in Berlin, dem Maler John Sargent in London und dem Maler Karl Bantzer in Dresden-Strehlen verliehen; die kleine goldene Medaille den Malern Fritz Burger in Basel, Edwin Austin Abbey in London, Karl Vinnen auf Gut Osterndorf im Kreise Lehe, den Bildhauern Hugo Lederer und Ferd. Lepcke in Berlin, ferner den Bauräten Franz von Hoven und Ludwig Neher in Frankfurt a. M.

Berlin. Der Professor der Baukunst an der Technischen Hochschule, Wirklicher Geheimer Oberbaurat, Dr. theol. *Friedrich Adler* trat mit Schluss des Sommersemesters in den Ruhestand und als Nachfolger in seinem Lehramt wurde Professor Regierungsbaumeister R. Borrmann ernannt.

Der Dresdener Akademie steht ein schwerer Verlust bevor, da Professor Geh. Hofrat **Leon Pohle** sich infolge eines nervösen Leidens genötigt sieht, am 1. Oktober sein Lehramt niederzulegen. Zu seinem Nachfolger ist vorläufig probeweise für ein Jahr der Porträtmaler *Oskar Zwintscher* in Meissen ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Die durch V. Cadorin geleiteten Herstellungsarbeiten des **Chorgestühles von S. Stefano** in Venedig sind nun beendet. Der Opferfreudigkeit des Geistlichen von S. Stefano ist dies hauptsächlich zu danken. Monsignore Paganuzzi hat die Genugthuung, ein gutes Werk gethan zu haben. Er veranlasste auch, dass einige der schönsten Bilder der Sakristei, darunter jene reizende Madonna im Rosenhage von Boccacino da Cremona und ein grosses Bild von Bonifazio in neuen stilgerechten Rahmen von nun an den Chor schmücken werden. — Das Chorgestühle, um zehn Jahre älter als dasjenige der Frarikirche, von demselben Meister, Vincenzo di Verona, zeigt im ganzen dieselbe Formenschönheit und steht jenem nicht viel nach.

A. Wolf.

Rom. *Restauration der Fontana delle Tartarughe.* Schon Alexander VII. liess im Jahre 1659 die anmutigste aller Fontänen Roms restaurieren, welche den Namen des Taddeo Landini unsterblich gemacht hat. Dann scheint man den Brunnen jahrhundertelang unberührt gelassen zu haben, den endlich eine so dicke Staubschicht bedeckte, dass man kaum noch Stein und Bronze unterscheiden konnte. Wer den Brunnen noch vor wenigen Monaten so gesehen, für den ist sein Anblick heute die freudigste Überraschung. Man hat nichts anderes vorgenommen als eine gründliche Reinigung, und doch, was ist nicht alles zu Tage gekommen: ein Schaft aus weissem Marmor, auf dem die Brunnenschale ruht, die aus schönstem afrikanischen Marmor hergestellt ist, wie die vier mächtigen Muscheln, in welche die bronzenen Delphine das Wasser speien. Und daneben die vier bronzenen Knaben, die mit den manigfachsten Gesten die grossen Schildkröten auf den Rand der Brunnenschale hinaufschieben. Alles hat auf einmal Farbe und Glanz bekommen und die Wirkung dieser Verbindung von Marmor und Bronze ist unbeschreiblich schön und giebt der stillen Piazza Mattei, zu welcher man durch enge und ärmliche Gassen gelangt, die festlichste Stimmung.

E. St.

Der Dom zu Meissen. Die Ausführung des zweiten von K. Schäfer in Karlsruhe herrührenden Entwurfes zur Erhaltung und zum Ausbau des Meissner Domes ist nunmehr in allen Instanzen genehmigt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Schon wieder können wir von einer **Bereicherung der Berliner Gemälde-Galerie** berichten und diesmal von einer in jedem Sinne »königlichen«. Es sind zwei Bilder von Rubens und zwei Renaissancebüsten, die aus dem Nachlasse der Kaiserin Friedrich und aus dem bisherigen Besitze des Kaisers stammen. Der eine Rubens ist ein lebensgrosses Brustbildnis von des Künstlers erster Frau, etwa 1620 gemalt. Es ist schwer, von der Schönheit dieses Bildes zu reden. Wer es in voller Sonnenbeleuchtung in dem Vorraum der Galerie jetzt betrachtet, wird den Eindruck haben, kaum jemals ein so herrliches Stück Porträtmalerei von Rubens genossen zu haben. Von wundervoll rotem Hintergrunde hebt sich die brünette Figur ab, in ein überaus reiches, dunkelblaues, verschwenderisch verbrämtes, von Juwelen funkelndes Sammetkleid gehüllt. Die Leuchtkraft und Farbenharmonie, die Intimität der Auffassung sind so ausserordentlich, dass das Bild als eine Bereicherung von geradezu unschätzbarem Werte bezeichnet werden muss. In der Petersburger Ermitage befindet sich ein Bildnis der Isabella Brant, das

eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem hat; sie sieht aber auf dem Petersburger Bilde etwas spitziger aus. — Das zweite Bild von Rubens gestattet die augenblickliche allzuhohe Aufhängung leider nicht genau zu sehen. Es stellt Diana mit ihren Nymphen dar, die von Satyrn überrascht werden. Abgesehen von der köstlichen Modellierung des Fleisches und dem an die Münchner Schäferscene in seiner Feinheit erinnernden Kontraste des blonden und des braunen Fleisches, ist der Springbrunnen auf der rechten Ecke des Bildes mit einem dahinter durchschimmernden Windhunde besonders reizvoll. Das Bild schmückte einst Rubens' eigenes Haus und kam nach seinem Tode zur Versteigerung. Dort wurde es wahrscheinlich von einem Oranier erworben und gelangte dadurch an den grossen Kurfürsten und somit in Hohenzollernschen Besitz. — Von den beiden Büsten ist die eine ein höchst liebreizender Kinderkopf aus Bronze, der als echtes Werk Antonio Rossellino's anzusehen ist. Die andere ist eine Marmorbüste von Tamagnini, deren Realismus geradezu frappiert. Über den Künstler und sein Modell entnehmen wir der Beschreibung, die Wilhelm Bode in einer Zeitschrift gegeben hat, folgende Sätze: »Die Marmorbüste trägt an ihrem geschmackvollen unteren Abschluss den Namen des Dargestellten und an der Rückseite den des Künstlers. Acellino di Meliaduce Salvago, aus vornehmer Genueser Familie, war ganz jung nach dem Orient gegangen und hatte sich dort so gut umgesehen, dass er im Alter von etwa 25 Jahren in seiner Vaterstadt mit der Verwaltung der cose d'Allessandria betraut wurde. Seitdem verwaltete er durch sechzig Jahre die verschiedenartigsten Ehrenämter in Genua und bewährte sich als ein Mann von Eifer, Aufopferung und Sittenstrenge, wie sie die grosse Konkurrentin von Venedig nur zu wenige gehabt hat. Auch für die Kunst scheint er warme Empfindung und vielleicht auch feinen Sinn gehabt zu haben; wurde doch, als er in der Domverwaltung das massgebende Mitglied war, Matteo Civitale nach Genua berufen, um seine berühmten Statuen in der Taufkapelle des Doms auszuführen. Auch die plastischen Bilder, die von diesem Mann erhalten sind, beweisen seine Beziehung zu den Künstlern und seinen feinen Sinn in ihrer Auswahl. Eins von ihnen ist das runde Reliefbild der Sammlung Hainauer, in Genua erworben, wo es als ein Werk des Civitale galt; das zweite ist die prächtige Marmorbüste, die jetzt als wahrhaft fürstliches Geschenk an das Kaiser-Friedrich-Museum gelangt ist. Der Künstler dieses Meisterwerks, das in der oberitalienischen Kunst des Quattrocento seinesgleichen nicht hat, ist Antonio della Porta, bekannt unter dem Beinamen Tamagnini, der »Knirps«. Er war neben Amadeo 1491 zum Schmuck der Fassade der Certosa nach Pavia berufen, wo er bis zum Jahre 1499 arbeitete und nach fast zwanzig Jahren wieder eine Zeitlang beschäftigt war; im Jahre 1500, als er, laut Inschrift, den Acellino Salvago porträtierte, war er eben erst nach Genua übergesiedelt. Die Büste ist noch ein echtes Werk der Kunst des Quattrocento, die ja in Oberitalien noch weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein ihre Herrschaft behauptet. Der achtzigjährige Greis ist mit solcher Natürlichkeit wiedergegeben, dass die zahlreichen Falten um die Augen und an den grossen, flach anliegenden Ohren, das starke Knochengerüst unter der schlaffen Haut, ja selbst der offene Mund, der den Schwerhörigen verrät, in ungeschminkter Treue zur Erscheinung kommen.« — Alles in allem kann man das Erstaunen darüber nicht unterdrücken, welch eine ausserordentliche Reihe von Meisterwerken allerersten Ranges der Berliner Galerie in den letzten drei Jahren zugeführt worden sind.

Für die **Kgl. Gemäldegalerie in Dresden** wurde aus der sächsischen Kunstausstellung angekauft: Selbstbildnis von Fritz von Uhde, Georg Lührig (Jugend und Alter), Oskar Zwintscher (Bildnis der Gattin des Künstlers).

Die 1904 stattfindende grosse **allgemeine Kunstausstellung zu Dresden** wird in zwei Teile zerfallen: eine moderne nationale und eine retrospektive internationale, welche die künstlerische Produktion des Auslandes während des 18. und 19. Jahrhunderts in Hauptwerken vereinigen soll.

Zürich. Dem Schweizerischen Landesmuseum hat sein Direktor, Dr. Angst, wieder eine grosse Schenkung gemacht. Es sind Spezialsammlungen und einzelne vaterländische Altertümer, darunter ist besonders die schon seit 1898 dem Museum als Depositum übergebene Züricher Porzellansammlung reichhaltig und künstlerisch wertvoll.

Das **Ryksmuseum in Amsterdam** hat in der Versteigerung Fievez in Brüssel am 1. Juli ein Triptychon des »Meisters von Oultremont« erworben. Das Mittelbild enthält eine Kreuzabnahme, die mit Ausnahme des landschaftlichen Hintergrundes eine getreue Kopie des Bildes Geertgen's van Sinte Jans in der k. Gemäldegalerie zu Wien ist. Auf den Flügeln stehen Stifter mit St. Peter und Paul; auf der Rückseite befindet sich das Wappen der Harlemer Familie Spyaert van Woerden. Das Gemälde gehört offenbar der Harlemer Schule des 16. Jahrhunderts an und ist interessant wegen der Beziehungen zu Geertgen und Mostaert.

Das Mesdag-Museum im Haag. Anfang August ist die kostbare moderne Gemäldesammlung, die der berühmte holländische Marinemaler Mesdag seiner Vaterstadt zum Geschenk gemacht hat, als Museum Mesdag eröffnet worden. Sie befindet sich noch in demselben Hause an der Laan van Meerdevoort und der hochherzige Stifter widmet der Sammlung als Direktor auch fernerhin seine Fürsorge. Unter den 300 fast durchweg bedeutenden Bildern sind mit Ausnahme der Impressionisten alle grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts mit erlesenen Werken vertreten. So findet man von Daubigny nicht weniger als 19 Gemälde, von Corot 7, von Millet 6, von Troyon 6, von Dupré 5, von Courbet 4 und einzelne von Daumier, Rousseau, Couture, Delacroix, M. Descamps und Diaz. Ebenso sind die besten unter den modernen Holländern Jos. Israels, Anton Mauve und viele andere zum Teil reichlich, von Fremden auch Segantini vertreten, nur Mesdag selbst hat aus Bescheidenheit vermieden, mit mehreren seiner eigenen Bilder in seiner Sammlung zu glänzen.

Eine interessante **Ausstellung von Dinanderien** findet vom 1. August bis Ende September in Dinant statt, und hat den Zweck, die Erinnerung an die einstige Blüte des Kupfergusses in Dinant während des 13. und 14. Jahrhunderts wieder aufzufrischen und eine Wiederbelebung dieser leider längst in dieser Stadt erloschenen Kunstindustrie anzubahnen.

Piacenza. Im August wird in Piacenza ein Museo Civico eröffnet werden. Professor Giulio Ferrari, der sich um dies neue Museum besondere Verdienste erworben hat, gab jetzt auch eine reich ausgestattete Gelegenheitsschrift heraus, welche eingehend über die beiden Hauptstücke der Gemäldegalerie handelt, die Madonna Botticelli's und den Christuskopf des Antonello da Messina. Die Madonna, welche in einem Rosenhag kniet und das Kind anbetet, erfreut sich, wenigstens in den hauptsächlichsten Partien, guter Erhaltung, der Christuskopf dagegen ist arg zerstört. Auch sonst wird in dem Museo Civico mancherlei Beachtenswertes zu finden sein, und der Eifer Ferrari's bürgt für eine geschmackvolle Anordnung des Ganzen. *E. St.*

Von der **Internationalen Ausstellung in Venedig.** Die Ausstellung erfreut sich fortwährend starken Besuchs.

Auch die Verkäufe werden zahlreicher und die Auswahl der für die hiesige moderne Galerie bestimmten Kunstwerke ist beendigt und deren Ankauf abgeschlossen worden. Die hierfür verausgabte Summe erreicht die Höhe von 100000 Lire, so dass die gesamte Summe für Ankäufe, sei es für die Regierung, den Hof und Privatpersonen, sich bis jetzt auf 260000 Lire beläuft. Die Auswahl für die Stadtgalerie ist eine sehr sonderbare zu nennen. — Das grösste Bild dieser Auswahl ist die Prozession von S. Giovanni in der Bretagne von Ch. Cottet. Von Lenbach wurde das Bildnis des Papstes Leo XIII. erworben. Von Hardy Dudley das farbenprächtige Gemälde: »Die Mauren in Spanien«. — Unter den Venezianern waren die Glücklichen: Milesi mit dem vor vielen Jahren entstandenen Bildnis seiner Mutter. Miti Zanetti, Scatola, Selvatico, Tito mit seiner »Geburt der Venus«. Von den übrigen Italienern: Dall 'Oca Bianca, Marbelli, Sartorio, Signorini. Auch ein Bild des Spaniers Zuloaga bleibt hier; mit einem Herbstbilde ist Emil Claus vertreten, Strabrowsky vertritt Russland. Die Bildhauer Canonica, Meunier, Romagnoli, Troubetzkoy sind mit einigen bedeutenden Arbeiten vertreten. Auch einige Proben dekorativer Kunst wurden erworben, darunter als bedeutendste die reizende Zimmerfontäne Apolloni's, welche die Mitte des römischen Saales der Ausstellung schmückt. Sehr wenig Glück hatte die Ausstellung mit dem Wettbewerbe um die Anfertigung der grossen Preismedaille. Es ist seltsam, dass, trotzdem für das beste Modell 3000 Lire ausgesetzt wurden, fast nichts Hervorragendes eingeschickt wurde. Die Beurteilungskommission ist in der grössten Verlegenheit und wahrscheinlich genötigt, einen erneuten Wettbewerb auszuschreiben. Die besten Entwürfe sind die mit den Mottos Hellas, Tizian, Dogaressa, Melagrana bezeichneten. Einige unter den zahlreich eingesandten Modellen leiden an unglaublich unfreiwilliger Komik. *A. Wolf.*

Die **Gemäldesammlung der Akademie in Venedig** hat sich durch die Umsicht ihres rührigen Direktors Cantalamessa einiger neuer Erwerbungen zu erfreuen: ein kleiner Canaletto, ein ausserordentlich feines Bildchen, stellt eine der demolierten Inselkirchen dar, ein kleiner Seb. Rizzi (1660—1754) giebt die Heilung des Gichtbrüchigen in kleinem Formate. Eine kleine, sehr charakteristische Madonna des Romanino da Brescia ist ferner zu nennen. Geheimrat Bode schenkte der Galerie ein kleines schönes Bild von B. Pittoni: eine Magdalena, welche sehr an die bekannte Figur dieser Heiligen in dem schönen Bilde »Madonna di S. Girolamo« in Parma erinnert. — Indirekt verdankt man demselben Freunde Venedigs die bedeutendste Schenkung der letzten Zeiten: Fürst J. v. Liechtenstein entschloss sich zu Gunsten unserer Sammlung, sich eines ziemlich grossen prachtvollen Bildes von Guardi zu entäussern. Durch dieses Bild ist endlich Guardi würdig hier vertreten. Es stellt S. Giorgio von der Piazzetta aus gesehen dar. Der Vordergrund ist reich mit grossen Segelbarken belebt. Den wunderbar duftigen Hintergrund bildet die Südspitze der Gindeccainsel mit einer nicht mehr existierenden Kirche. *A. Wolf.*

Troppau. Das Kaiser Franz Joseph-Museum für Kunst und Gewerbe bereitet eine grosse *Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan* vor, die einen Überblick über die geschichtliche und künstlerische Entwickelung dieses Porzellans vom Jahre 1718 bis zur Auflösung der kaiserlichen Fabrik im Jahre 1864 geben soll. Die Ausstellung dauert vom 15. September bis Ende Oktober dieses Jahres. Da der grösste Teil der Sammler, sowie der österreichischen und deutschen Museen die Beteiligung zugesagt haben, und da die Direktion beabsichtigt, einen ausführlichen Katalog mit Verzeichnissen des Denkmälermaterials und den Resultaten der Aktendurchforschung der Porzellanmanufaktur herauszugeben, so darf man von dieser Ausstellung manchen wertvollen Aufschluss erwarten.

Breslau. Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer veranstaltet in der Zeit vom 28. November 1903 bis 3. Januar 1904 die dritte Ausstellung schlesischen Kunstgewerbes, zu der nur Arbeiten von künstlerischem Charakter, die in der Provinz Schlesien ausgeführt sind, zugelassen werden.

Die Darmstädter Künstlerkolonie wird im Herbst im Ernst Ludwigshause anf der Mathildenhöhe zu Darmstadt eine Ausstellung ihrer neuesten Arbeiten eröffnen. Die Kolonie besteht zur Zeit aus den Professoren Habich und Olbrich, dem Bildhauer Bosselt[1]) und dem aus Dresden berufenen Maler und Graphiker Joh. Cissarz. Für 1904 ist eine weitere Ausstellung geplant, für die drei bürgerliche Einfamilienhäuser nach Plänen Olbrich's erbaut werden. Sie sollen im Erdgeschoss eine vollständige Einrichtung erhalten und jedes zum Preise von 45000 Mark verkäuflich sein.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Die **griechische archäologische Gesellschaft** beabsichtigt, demnächst die Aufdeckung des alten Marktes von Athen vom Theseion an bis zur Akropolis auszuführen.

WETTBEWERBE

Dresden. Die engere Konkurrenz für das *Künstlerhaus,* das sich die Kunstgenossenschaft bauen will, hat vierzehn Entwürfe gebracht. Je einen Preis von 1000 M. erhielten die Architekten Franke-Altona, Max Kühne-Dresden und Schilling & Gräbner-Dresden. Mit einem Preise von 500 M. wurde der Entwurf von Rumpel und Krutzsch ausgezeichnet.

VOM KUNSTMARKT

Die Arnold'sche Kunsthandlung in Dresden bringt aus thüringischem Besitze eine Sammlung zur Ausstellung und zum Verkauf, die fast ausnahmslos auf einem künstlerisch hohen Niveau steht. Es sind vorzugsweise deutsche Künstler vertreten, unter anderem die Münchner Schule und besonders gewählt, die des Karlsruher Künstlerbundes. Ferner sind die beliebtesten der schottischen Künstler mit hervorragenden und geschmackvollen Werken vertreten. Über die Sammlung ist soeben ein Katalog erschienen.

Ein neues Verbot des Exports von Kunstwerken aus Italien. Ein radikales, von vielen Seiten als rigoros empfundenes Mittel, Italien seinen Kunstbesitz zu erhalten, stellt der am 28. Juni im Parlament eingebrachte Gesetzentwurf dar. Er enthält folgende vier Artikel: I. Verbot des Exports innerhalb von zwei Jahren von Antiken, entdeckt durch Ausgrabungen, insofern sie von archäologischem Wert und künstlerischer Mache sind. Dasselbe gilt von anderen Kunstgegenständen von besonderem Wert für Geschichte und Kunst. Ganz besonders gilt das von allen, in einem ad hoc angefertigten Katalog verzeichneten Werken in Privatbesitz. — Artikel II. Jedem Zollamt sollen zwei Beamte, die das Recht haben sich dem Export von Werken, die nicht im Katalog angeführt sind, zu widersetzen. Für solche Fälle ist das Ministerium des Unterrichts die letzte Instanz. — Artikel III. Vor Ablauf der zweijährigen Frist sollen die Summen für eventuellen Ankauf von Werken von besonderem Wert in das Budget aufgenommen werden. — Artikel IV. Die Bestimmungen des neuen Gesetzes treten in Kraft für alle Antiken und

1) Vergl. unter Personalien.

Kunstwerke, für welche die Exportlizenz nach dem 26. Juni 1903 nachgesucht ist. — Damit wäre der grosse italienische Kunsthandel, der von dem unerschöpflich reichen italienischen Kunstbesitz doch nur einen kleinen Teil von Bedeutung entführt, dafür aber ungezählte Millionen ins Land gebracht hat, fast vernichtet und direkte und indirekte schädliche Folgen dürften nicht ausbleiben.

VERMISCHTES

Von befreundeter Seite wird uns geschrieben: Frau Louise Richter giebt im letzten Heft Ihrer Zeitschrift dem Kummer der englischen Kunstfreunde Ausdruck über den Verlust des **Tizian'schen Originalbildes der Isabella Gonzaga,** das im Laufe des verflossenen Winters aus England über Deutschland nach Paris (an Herrn Leopold Goldschmidt) verkauft worden ist. Die englischen Kunstfreunde mögen sich trösten; das Bild ist so gut oder vielleicht noch etwas besser als verschiedene ähnliche Wiederholungen des erwähnten Porträts der Fürstin von Tizian, aber für ein Original dieses Meisters wird es gewiss kein Kenner der italienischen Malerei erklären! Es ist schwer verständlich, wie es als solches in der »Gazette des Beaux-Arts« veröffentlicht und reproduziert werden konnte.

Gent. Der nachdrückliche Appell, den neulich Dr. Laban durch die »Kunstchronik« an die Verwaltung der Bavonskathedrale richtete, hat seine Wirkung nicht verfehlt. Es ist nunmehr endlich gestattet worden, eine grosse, den wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Photographie des Mittelteiles des Genter Altarwerkes herzustellen und zwar ist die Photographische Gesellschaft in Berlin damit betraut.

Eine **Raffael zugeschriebene Zeichnung** im Ashmoleanmuseum in Oxford, deren Darstellung bisher unerklärt war, ist (nach einer Notiz in der »Chronik des arts« Nr. 26) von C. de Mandach als eine Studie nach der rechten Seite des Wunders mit dem Kinde auf dem Kanzelrelief Donatello's im Santo in Padua erkannt worden. Es ist also ein Gegenstück zu der von Vöge besprochenen angeblichen Raffaelstudie des Reliefs mit dem Wunder des Geizhalses an derselben Kanzel.

Die am 2. August geschlossene **VII. Kunstausstellung der Berliner Secession** hat einen Überschuss von 12000 Mark ergeben. Es wird die letzte Ausstellung in den bisherigen Räumen sein und dieses Jahr keine Winterausstellung stattfinden, um alle Kräfte für die nächstjährige erste Ausstellung im neuen Ausstellungshause zu konzentrieren. Das neue Gebäude wird ebenfalls in der Kantstrasse liegen und der Bau im Herbst begonnen werden.

Professor von Lenbach hat sich, wie seine Freunde und Verehrer gern vernehmen werden, so vollständig von seiner Krankheit im letzten Winter erholt, dass er wieder in gewohnter Meisterschaft den Pinsel führt und eine lange Reihe von interessanten Porträts vollendet, andere in Angriff genommen hat. Von seiner frischen Kraft zeugt auch sein Plan, sich seinen Sommersitz in Starnberg prächtig mit grossen Terrassenanlagen ausbauen zu lassen.

Ein Kolossalbild des in Hannover lebenden einundachtzigjährigen **Friedrich Kaulbach,** das den Hochzeitsmorgen Julia Capulets darstellt, und an dem der Künstler seit vierzig Jahren gemalt hat, ist von Kunstfreunden der Stadt Hannover zum Geschenk gemacht worden. Es soll im neuen Rathause aufgestellt werden und ist vorläufig dem Vaterländischen Museum der Stadt überwiesen.

Arthur Kampf's Bild in der Grossen Kunstausstellung »Zwei Schwestern«, dessen Ankauf für die Nationalgalerie auf Einspruch des Kaisers unterblieben sein soll, ist von der Ravené'schen Gemäldegalerie in Berlin erworben worden.

Das Strassburger Goethedenkmal. Die Enthüllung des Jung-Goethe-Denkmals, das vor der Kaiser Wilhelms-Universität zur Aufstellung gelangt, ist auf den 31. Oktober festgesetzt.

Von den Skulpturen des **Pergamon-Museums** in Berlin sind Photographien unter Aufsicht der Direktion und im Auftrag der Generalverwaltung herausgegeben worden. Die 33 Blätter, im Verlage von Georg Reimer in Berlin, sind einzeln zu 1,50 M. oder in Mappe zu 45 M. käuflich.

Venedig. Es sei mitgeteilt, dass der vor zwei Monaten gegründete **Künstlerverein** (Circolo artistico), mit reich ausgestattetem Lesesaal vereinigt, sich regster Teilnahme erfreut. Nicht wenig trägt zum Wohlbefinden der zahlreichen (365) Mitglieder (nur zur Hälfte Künstler) das schöne Lokal bei: Es besteht aus den pomphaft ausgestatteten Sälen der ehemaligen Società Apollinea im Fenicetheater. Fremde Künstler können während der Dauer vorübergehenden Aufenthaltes leicht eingeführt werden. Erster Vorstand ist der bekannte Akademiepräsident P. Molmenti. *A. Wolf.*

Rom. *Vatikan.* Eine rheinländische Dame hat dem verstorbenen Papst Leo XIII. im Frühling dieses Jahres mit den Kartons der sieben Sakramente von Overbeck ein wertvolles Geschenk gemacht. Diese Kartons wurden von Overbeck im Jahre 1857 begonnen und fünf Jahre später vollendet. Sie waren durch die Teppiche Raffael's angeregt worden und sollten wie diese als Teppiche ausgeführt werden. Eine Erklärung der einzelnen Kartons, die von breiten Randstreifen mit alttestamentlichen Darstellungen eingefasst sind, hat Overbeck selber ausgearbeitet, und das Manuskript wird demnächst der vatikanischen Bibliothek überwiesen werden. Seine Wünsche, die Kartons ausgeführt zu sehen, haben sich nie erfüllt und alle seine Hoffnungen wurden getäuscht. Die hochherzige Frau, die den Schatz aus den Gewölben der Dresdner Kunstakademie gehoben hat, beabsichtigt auch durch gedruckte Erklärungen und photographische Aufnahmen den Freunden Overbeck's die Kartons zugänglich zu machen, welche dieselben nicht in der Galleria delle Carte geografiche bewundern können, wo noch Leo XIII. ihnen die denkbar würdigste Stätte angewiesen hat. Diese Galerie, welche auch eine Reihe wertvoller antiker Hermen birgt, läuft im linken Flügel des Belvedere über der vatikanischen Bibliothek entlang und ist für gewöhnlich unzugänglich. Doch sind die Kustoden der Stanzen angewiesen, den Besuchern die Galerie auf besonderen Wunsch zu öffnen. Die Kartons sind wohlerhalten, zweiseitig aufgezogen und in grosse Holzrahmen gespannt auf eisernen Gerüsten aufgestellt. *E. St.*

Im **Dom zu Osnabrück** wurden bemerkenswerte Bilderfunde aus spätgotischer Zeit gemacht.

Schenkung von Poniatowski-Erinnerungen. Dem Museum für die Geschichte Leipzigs ist als Vermächtnis des Fräulein Similde Gerhard eine zum Teil auch künstlerisch wertvolle Sammlung von Poniatowski-Erinnerungen überwiesen worden. Denn sie enthält, abgesehen von Waffen, die der Fürst bei seinem Todesritt getragen, und Autographen seine überlebensgrosse Marmorbüste, der Tradition nach eine Schöpfung des Bildhauers Vanozzi in Carara, eine sehr tüchtige Arbeit in Empiregeschmack. Ferner ein feines Pastellbildnis Poniatowski's aus dem Jahre 1812 von der Hand des Dresdner Hofmalers H. Schmidt und ein Gipsmodell zu Thorwaldsen's Reiterstandbild des Fürsten. Dieses Modell erhielt Gerhard einer Inschrift zufolge von Thorwaldsen in Rom zum Geschenk; ein zweites Modell befindet sich bekanntlich im Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen.

Die nächste Nummer (33) der Kunstchronik erscheint am 18. September.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. m. b. H., Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstr. 13

Neue Folge. XIV. Jahrgang | 1902/1903 | Nr. 33. 18. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« und zum »Kunstgewerbeblatt« monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KUNSTGESCHICHTLICHE AUSSTELLUNG IN ERFURT

Die von der Denkmälerkommission der Provinz Sachsen im Kreuzganggebäude des Erfurter Doms veranstaltete Ausstellung alter Kunstwerke aus der Provinz Sachsen und den thüringischen Staaten und Anhalt wurde, obwohl sie noch nicht ganz fertig war, und sich noch täglich vermehrt, am 31. August feierlich eröffnet. Man darf wohl sagen, dass der Plan, die Entwickelung der thüringisch-sächsischen Malerei des Mittelalters und der Renaissance in Verbindung mit Werken der Skulptur und des Kunstgewerbes und mit Abbildungen der wesentlichsten Bau- und Kunstdenkmäler darzustellen, eine auch wissenschaftlich interessante Lösung gefunden hat. Wer die Vorläufer dieser Ausstellung, nämlich die retrospektive Kunstausstellung aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Leipziger Kunstgewerbemuseum 1897 und die Dresdener Cranachausstellung 1899 besucht hat, wird jetzt in Erfurt viele alte Bekannte unter den Goldschmiedearbeiten und den Gemälden wiederfinden, aber auch wichtigen Neuerscheinungen besonders unter den Miniaturen und Schnitzaltären begegnen. Ein ganz einzigartiger Reiz der Ausstellung liegt in der Poesie und Stimmung der Örtlichkeit. Wenn man die kirchenreiche alte Metropole Thüringens betritt, die im 14. Jahrhundert als die volkreichste Stadt Deutschlands galt und die sich 1372 zuerst in Europa den Luxus einer Universität mit 4 Fakultäten gestatten konnte, in deren Mauern die Kunst der Giesser und Steinmetzen, der Glasmaler und Architekten im 14. und bis zum letzten Viertel des 15. Jahrhunderts blühte; wenn man dann die 78 breiten Stufen zu dem auf gewaltigen Substruktionen gelegenen, höchst malerischen Dome emporsteigt und über die stadtbeherrschende Plattform in den Kreuzgang tritt, dann ist man in der That in der richtigen retrospektiven Stimmung. Nur die reichen Blumenarrangements erinnern an Ausstellung, im übrigen fügen sich die meist kirchlichen Kunstwerke so einheitlich in die altersgrauen gotischen Gänge und Räume ein, schliessen sich an einige schon vorhandene so selbstverständlich an, dass sie nicht weit hergeholt, sondern im ursprünglichen Heim zu sein scheinen. Freilich erlaubten die kleinen, ungleichartigen, durch vier Etagen verteilten Räume keine übersichtliche Gruppierung und zwangen zu vielen Mängeln und Kompromissen der Verteilung. Die Lichtverhältnisse sind gut, aber nur an sonnigen Tagen wird man die Schätze recht in Musse geniessen können; wenn erst der Herbstwind durch die unheizbaren Gänge fährt, wird der Aufenthalt nicht unbedenklich sein. — Der mit fünfzig Abbildungen versehene, von Dr. Döring verfasste Katalog gruppiert die ca. 480 Nummern nicht chronologisch sondern nach Kunstgattungen und Herkunftsorten in fünf Abteilungen. Wesentliche Nachträge werden noch in den nächsten Tagen erscheinen. In der ersten Gruppe der Gemälde, mit den Nachträgen ca. 200 Nummern, dominieren die Cranachs. Auch Hans Cranach fehlt nicht mit seinem Skizzenbuche und mehreren von Flechsig ihm zugeschriebenen Gemälden, ferner findet man zahlreiche Werkstattarbeiten, darunter den bekanntesten Schüler Wolfgang Krodel und sogar Cranach's trügerischen Nachahmer Rohrich. Die Cranachausstellung in Dresden war entschieden systematischer ausgewählt und aufgestellt, aber auch hier in Erfurt ist wieder Gelegenheit geboten, einen lehrreichen Überblick über die Cranachgruppe zu gewinnen und einige wichtige bisher noch nicht ausgestellte und publizierte Stücke zu sehen. Ein solches ist Nr. 131, das Frauenporträt im Besitze des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, äusserst kraftvoll in Charakteristik, Farbe und Landschaft und zwar von derselben Hand wie der Schleissheimer Christus am Kreuz von 1503 und das Porträt des Rektors Reuss von 1503. Eine Überraschung ist ferner das imponierende überlebensgrosse Brustbild Joachim's II. von Brandenburg (aus dem Besitze des Kaisers) von der Hand des älteren Cranach und eine erst nachträglich angekommene, etwa 30 cm breite und 60 cm hohe, oben halbrund geschlossene Trinität, auch ohne Bezeichnung ein unzweifelhaftes Meisterwerk Cranach's aus seiner mittleren Zeit. Die Dreieinigkeitsfiguren, ganz in der Art wie auf dem Bilde des Sterbenden im Leipziger Museum, sind umgeben von einem zweireihigen Kranze reizender Putten und unten ist eine Seelandschaft in der Mitte, mit Felsen links und Bäumen rechts. Einer der Bäume schneidet keck in die Engelglorie ein und verbindet das irdische Idyll

unten mit der zierlich gemalten Vision oben. Von sonstigen guten und nicht leicht erreichbaren Werken des alten Cranach sei noch besonders aufmerksam gemacht auf Nr. 29: ein ruhiges vornehmes Porträt eines bejahrten Geistlichen, in der Gemäldegalerie in Donaueschingen; auf Nr. 97: eine besonders in der Farbe feine Madonna von 1516 in der Sammlung des Herrn Dr. U. Thieme in Leipzig, auf Nr. 153: Maria mit Kind in einer Landschaft, datiert 1518, fein in Farbe und lieblich in den Figuren, aber unglücklicherweise in einen sehr unruhigen üppigen Barockrahmeu gefasst, aus dem Weimarer Schloss; Nr. 158: Maria hinter dem Betpult, vor dunklem, von Putten gehaltenen Vorhange, vorn die adorierende Gestalt des Stifters, von Flechsig als sicheres Werk das alten Cranach aufgeführt, aber doch nicht unbedenklich wegen der ungewöhnlichen Komposition und der in grossen Ziffern hineingemalten Datierung 1518 (Weimarer Museum); Nr. 169: Christus am Kreuz zwischen den Schächern, darunter Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen auf einem Schimmel, fein ausgeführtes Bild von 1538, im Besitze des Grafen Wilczek in Wien. Von Lukas Cranach dem jüngeren sieht man hier unter anderen das auffallend feine Doppelporträt der Fürsten Georg III. und Joachim Ernst von Anhalt in Aquarellmalerei, mit Schlangenzeichen und 1553. Es ist von unberührter Frische, da es erst 1820 im Turmknopfe der Schlosskirche zu Dresden aufgefunden wurde. Von berühmten Zeitgenossen Cranach's findet man von Wohlgemut eine farbig sehr kraftvolle, aber in den Gesten und Verkürzungen utrierte Himmelfahrt Christi (Nr. 185, Wörlitz), ferner die berühmte Predella mit der Beweinung Christi von M. Grünewald (Nr. 7, Aschaffenburg) und drei dem Amberger zugeschriebene Männerporträts (27, 188, 189). Unter den anonymen zeitgenössischen Bildern verdienen die Nummern 17 und 190 wegen ihrer hervorragenden Qualität besondere Erwähnung, obwohl sie eigentlich beide mit der sächsisch-thüringischen Malerei nicht das geringste gemein haben. Das erstgenannte ist eine Anbetung der Könige und zugleich der Hirten, ein Breitbild mittlerer Grösse in der Art des Meisters vom Tode Mariä, von ungewöhnlich kräftigem Kolorit, mit zum Teil hässlichen, knifflichen Typen, aber mit einem ungewöhnlichen Aufwand von Pracht und Reichtum in den Kostümen, von meisterhafter Sicherheit in der Komposition und Perspektive. Der Stifter, ein weisshaariger, korpulenter Herr, sitzt auf einem reichgeschnitzten Sessel hinter der Madonna im Mittelgrunde und schaut vornehm ernst von der Lektüre eines Pergamentdokumentes auf nach dem heiligen Vorgange. Das beachtenswerte Bild gehört Herrn Prof. Voss, der auch noch einige andere qualitätvolle Gemälde niederländischer Art ausgestellt hat. Die schon erwähnte Nr. 190 ist das feinste Porträt der Ausstellung überhaupt. Es gehört zu den fünfzehn interessanten Gemälden aus dem gotischen Hause in Wörlitz, und stellt einen jungen bartlosen Mann mit niederländischer Kappe dar. Aus dem jetzt wohl übermalten oder nachgedunkelten Grunde hebt sich das scharfgeschnittene ernste Gesicht in feiner Modellierung höchst wirkungsvoll und in sprechender Natürlichkeit hervor. Man hat das Bild früher dem Holbein und dem Jakob Walch zugeteilt; die letztere Zuweisung berührt ungefähr den Kreis, in dem man den Autor zu suchen hat, nämlich in der Nähe von Lukas van Leyden. — Unter den älteren Malereien sei hier nur auf die beiden Doppelflügel aus dem Domkapitel zu Brandenburg a. H. (Nr. 23) hingewiesen, für deren Bekanntmachung der Ausstellungsleitung besonderer Dank gebührt, da diese Stücke von nun an für die Geschichte der frühen deutschen Tafelmalerei als wertvolle Dokumente Geltung haben werden. Diese Flügel, je eine lange und eine kurze Tafel von Tannenholz, tragen auf starkem Goldgrunde sechs Darstellungen in Tempera nebeneinander und zwar die Hinrichtung eines Heiligen, Sauli Bekehrung, Taufe eines bärtigen Mannes durch einen Diakonen, Predigt Johannis, Christus auf dem Meere und Petri Befreiung. Die Naivetät und drastische Lebendigkeit der wenigen handelnden Personen, die vortreffliche Temperatechnik, die in Perspektive und Proportionen sehr schwache Zimmermannsarchitektur erinnern unmittelbar an giotteske Malereien und lassen vermuten, dass der Maler Technik und Anschauungen in Italien acquiriert hat. Jedenfalls gehören diese Malereien, die an sich wohl erhalten, aber von Bubenhänden schon im 18. Jahrhundert verkritzelt sind, in die ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts und bieten zu den bekannten Tafeln aus der Wiesenkirche in Soest aus dem 13. Jahrhundert die entsprechenden Stücke aus einer siebzig bis hundert Jahre späteren Entwickelung.

Die zweite Abteilung umfasst Miniaturen, Handzeichnungen, Wand- und Glasmalereien und enthält als kostbaren Mittelpunkt ausgewählte Denkmäler der thüringischen, sächsischen und fränkischen Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Das durch seinen Einband hervorragende Prachtstück unter diesen vielen kostbaren Werken ist die Evangelienhandschrift Godehard's aus Hildesheim, jetzt dem Domschatz zu Trier gehörend, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Der Deckel hat als Mittelstück eine schöne Emailplatte mit den übereinanderliegenden Darstellungen des Noli me tangere, der Kreuzigung und den drei Marien am Grabe. In den Ecken des mit Gemmen und Edelsteinen besetzten Randes sitzen vier Evangelistensymbole aus Elfenbein, in der Mitte oben das Brustbild der Madonna, unten das Brustbild eines Bischofs, in der Mitte links und rechts die allegorischen Frauengestalten des Ecclesia und der Synagoge, alle vier im Hochrelief meisterhaft in Elfenbein geschnitten.

Einen Glanzpunkt der Ausstellung bildet die dritte Abteilung mit Skulpturen in Holz, Stein und Metall und besonders die stattliche Reihe von Schnitzaltären, die sich in abgelegenen Dorfkirchen des Thüringer Waldes in unberührter Pracht erhalten haben und noch besonderes kunstgeschichtliches Interesse dadurch gewinnen, dass sie zum Teil den Ursprungsort Saalfeld (südöstlich von Erfurt) und Datierung

und in einem Stücke (Nr. 316) auch den Meisternamen Valentin Lendenstreich offenbaren. Damit ist eine wichtige Gruppe dieser bisher nur unsicher und ganz allgemein zu lokalisierenden spätgotischen Altarschreine fest bestimmt. Das Hauptstück (316) ist ein grosser Schnitzaltar mit Flügeln, aussen gemalt, ehemals in der Kirche zu Wüllersleben, jetzt der Schlosskapelle zu Schwarzburg gehörend. Er trägt auf der Aussenseite des Rahmens die Inschrift: Anno dm XV[co] III completa est hec thabula feria scda post cantate facta e in Salvelt per valentinu lendestreich. Aus Lendenstreich's Werkstatt sind auch Nr. 326, Schnitzaltar von 1493, die beiden 1498 datierten Altäre Nr. 302 und 312 und der 1515 datierte Nr. 309 hervorgegangen. Von sonstigen Skulpturen ist die romanische Säule Nr. 306 mit den Monatsdarstellungen durch zwölf allegorische, ehemals bemalte, aus dem Stein in Hochrelief herausgehauene Figuren hervorzuheben und ferner die wuchtig und grosszügig aus Holz geschnitzte lebensgrosse Madonna mit Kind unter gotischem Baldachin um 1370 wohl in Erfurt selbst entstanden und in alter interessanter Bemalung erhalten. Zu den wenigen Bronzegrabplatten hätte durch die Ausstellung der seltenen Stücke aus dem 14. Jahrhundert im städtischen Museum zu Nordhausen eine interessante Ergänzung geschaffen werden können.

Auch von der vierten Abteilung, den Werken des Kunstgewerbes und der Kleinkunst, können hier von vielen wertvollen nur wenige durch Alter oder künstlerische Vollendung hervorragende Stücke aufgeführt werden. Aus dem Dome ist die höchst seltsame frühromanische bronzene Hängelampe (Nr. 344) mit zwölfstrahligem Dochtbehälter und dem mit Reliefdarstellungen aus dem alten Testamente verzierten kegelförmigen Oberteile hergeliehen worden. Dieses im Detail noch rohe, wohl im 11. Jahrhundert in Erfurt selbst entstandene Werk wird mit dem ebenfalls hier ausgestellten Reliquiar in Gestalt einer Bischofsbüste (447) und mit der im Dome verbliebenen höchst interessanten Leuchterfigur, dem sogenannten Wolfram, im letzten Hefte der Zeitschrift für christliche Kunst von dem kürzlich verstorbenen Dr. Buchner ausführlich besprochen. Zu diesen Kupfergusswerken aus dem 11. bis 12. Jahrhundert hat man auch das prächtig stilisierte kupferne Löwenhaupt als Thürklopfer (Nr. 346), ursprünglich an der Domthür, zu zählen. Auch dieses könnte in Erfurt selbst gegossen sein, da ja urkundlich die Mönche des Petersklosters schon 1131 einen ehernen Löwen gossen, aus dessen Rachen Quellwasser in ein Becken strömte. Der spätromanischen Zeit gehören zwei zierliche Leuchter mit Grubenschmelz und Vergoldung (331), ein feinprofiliertes kupfernes Weihrauchschiffchen (333) und ein im Aufbau sehr origineller mit beachtenswerten Freischnitzereien an der Schlagleiste verzierter eichener Schrank in auffallend frischer Erhaltung an (Nr. 448, Abbildung im Katalog). Besonderes Interesse erwecken acht feine Medaillen des geschickten Goldschmiedes und Glockengiessers Hans Reinhard d. ä. in Leipzig im 16. Jahrhundert (Nr. 375), ferner drei Prunkmedaillenstempel des Erfurter Stempelschneiders Nic. Seeländer um 1713/14 (Nr. 376) und die schönen in Silber getriebenen Abendmahlskannen des Erfurter Goldschmiedes Erasm. Wagner 1613—45 (Nr. 353, 354, 361).

Die fünfte Abteilung enthält Photographien und Zeichnungen von Baudenkmälern.

Die kurze Übersicht mag zeigen, dass viel Interessantes hier vereinigt ist, eigentlich zu viel, denn die hellen Stunden eines Herbsttages genügen kaum, um einigermassen eingehend die Fülle des Dargebotenen zu durchmustern. *F. BECKER.*

EIN VOTIVGEMÄLDE IN S. PIETRO IN VINCOLI ZU ROM

Von Ernst Steinmann

Gleich links vom Eingang in San Pietro in Vincoli über dem Grabmal der Brüder Pollajuolo sieht man ein Freskogemälde, welches der neueren Kunstforschung entgangen ist[1]). Allerdings scheint der künstlerische Wert dieses Gemäldes von jeher ein geringer gewesen zu sein, und es ist heute überdies erbärmlich zugerichtet, aber immerhin ist es ein Denkmal der Malerei aus dem mit Recht so hoch geschätzten Quattrocento, und die historischen Zusammenhänge, die sich mühelos nachweisen lassen, verleihen ihm noch einen besonderen Wert. Im Hintergrunde des Bildes über einer hohen Treppe, welche zwei Statuen einfassen, erhebt sich ein Rundbau mit geräumigem Portal, in welchem ein Papst mit dem heiligen Kollegium sichtbar wird, während vor ihm ein Mönch auf den Kirchenstufen kniet. Rechts daneben in felsiger Landschaft empfängt ein Einsiedler von einem Engel eine himmlische Botschaft. Im Vordergrunde bildet den Schauplatz der Handlung die breite Strasse einer Stadt. Rechts sieht man einen Engel mit einem rabenschwarzen Dämonen einherschreiten, der mit einem grossen Eisenspiess an eine Hausthür pocht, während vor ihnen auf der Erde Scharen von Toten liegen; links zieht eine feierliche Prozession einher mit Kreuzen und Kirchenfahnen, an ihrer Spitze der Papst mit seinen Kardinälen, dem eben an einem improvisierten Altar ein kniender Chorknabe das Messbuch emporhält.

Die Erklärung des Bildes ergiebt sich ohne weiteres aus dem Ort, für welchen es gemalt. Im Sommer des Jahres 682 verwüstete eine furchtbare Pest die Stadt Rom, und man sah zur Nachtzeit einen Engel Gottes mit einem Dämonen durch die Strassen wandeln, der an die Hausthüren pochte[2]). Und so

1) Das Bild ist gestochen von Ciampini, Vetera monumenta II Tav. XXXIV und von Tosi, Raccolta di Monumenti sacri e sepolcrali Tav. LX. Beide bringen auch einige Notizen über die Erklärung des Bildes bei, welches Titi (Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte in Roma 1763 p. 241) dem Antonio Pollajuolo zugeschrieben hat.

2) So erzählte eine ausführliche Inschrift, welche noch Schrader (Monumentorum Italiae libri IV. p. 171) unter dem Bilde des hl. Sebastian sah und kopiert hat.

oft er gepocht hatte so viel Tote barg das Haus am nächsten Morgen. Da erschien in höchster Not einem heiligen Einsiedler ein Engel und that ihm kund, dass die Pest erst aufhören würde, wenn man dem hl. Sebastian in S. Pietro in Vincoli einen Altar gestiftet hätte. Alles das ist in dem Fresko dargestellt: im Vordergrunde rechts der Todeszug des Engels und Dämonen durch die Strassen, im Hintergrunde die Vision des Einsiedlers, seine Wanderschaft nach Rom und endlich sein feierlicher Empfang in der Peterskirche, welche durch die Statuen der Apostelfürsten unten an der Treppe aufs deutlichste gekennzeichnet ist.

Wie bekannt, wird das damals gestiftete Mosaikbild des hl. Sebastian, welches einst genau den Platz des Fresko behauptete, noch heute am ersten Altar im linken Querschiff von S. Pietro in Vincoli verehrt[1]), und dieser hl. Sebastian ist es gewesen, welchen die Gläubigen seitdem in allen Pestilenzgefahren um Hilfe angerufen haben.

Aus dem geschlossenen Zusammenhange der Schilderung dieser ehrwürdigen Legende, wie sie das Fresko erzählt, fällt nur die feierliche Prozession mit dem Madonnenbilde heraus, und wir sagen uns sofort, dass sie im Zusammenhange mit jüngeren Ereignissen stehen muss, welche die Entstehung des Gemäldes überhaupt veranlasst haben, das sich, wie der hl. Sebastian selbst, sofort als Votivgemälde zu erkennen giebt. Wann das Fresko gemalt wurde lehrt uns schon das Auge erkennen. Es ist die Arbeit eines römischen Meisters aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, und es wurde sicherlich zu einer Zeit gemalt, in welcher die Stadt Rom von ähnlicher Seuche heimgesucht wurde, wie im Jahre 682 unter Papst Agathon.

Das war nun im Sommer 1476 der Fall, wie uns folgende Aufzeichnung im Diarium des Stefano Infessura[2]) lehrt: »Und dann am sechsten des Monats Juli wurde wegen der grossen Pest angeordnet, Prozessionen durch Rom zu veranstalten, und das ehrwürdige Bild Unserer Frau von S. Maria Maggiore wurde mit grosser Andacht umhergetragen«. Der Papst hatte Rom schon im Juni verlassen, und er kehrte erst Ende Oktober zurück[3]), um, wie es scheint, sofort in seiner alten Titelkirche das Fresko der Pestilenz als Votivbild zu stiften, wenig früher als die Bronzethüren am Altar der Ketten Petri, welche im folgenden Jahre vollendet wurden[4]). Die Prozession also, welche die Schilderung der Pestlegende unterbricht, erhält durch die Worte Infessuras sofort ihre Erklärung, vor allem wenn wir sehen, dass hoch über der vielköpfigen Menge in der That das Bild der

1) Abb. ebenfalls bei Ciampini a. a. O. Tav. XXXIII.

2) Ed. Tommasini (Roma 1890) p. 81.

3) Pastor, Geschichte der Päpste (2. Aufl.) II, p. 494.

4) Der Altar der Ketten war übrigens früher nicht wie heute der Hochaltar, sondern er stand ursprünglich an der Stelle, an welcher sich jetzt das Grabmal Julius' II. erhebt. Vgl. den Brief des Giov. Maria Della Porta an den Herzog von Urbino bei Gotti, Vita di Michelangelo Buonarotti II, 80.

Madonna von S. Maria Maggiore schwebt. Dass aber dies Bild eine Stiftung Seiner Heiligkeit, wird durch den Umstand erhärtet, dass der Papst die Züge Sixtus' IV. trägt, welche uns aus den Fresken Raffael's in den Stanzen und Melozzos in der Bibliothek so wohl bekannt sind[1]).

Damit wären Deutung, Entstehung und Stifter des Freskobildes erbracht. Es erübrigt uns noch, nach seinem Schöpfer zu fragen. Wie gesagt, der künstlerische Wert des Gemäldes ist gering, und bei dem schlechten Zustande seiner Erhaltung wirkt es wenig erfreulich. Trotzdem verrät es in der kunstvollen Perspektive und der geschickten Art, wie die verschiedensten Elemente zu einem Ganzen verbunden sind, die Hand eines viel geübten Meisters. Sollte hier nicht Antonazzo Romano in seine Rechte treten, welcher gerne die auch hier unverkennbaren umbrischen Einflüsse auf sich wirken liess, und gerade damals in Rom im Dienste Sixtus' IV. und seiner Kardinäle thätig war?[2]) Man würde diese Behauptung noch mit mehr Nachdruck vertreten können und vor allem für die Gruppe des Papstes mit seinen Kardinälen einen Vergleich mit den Auditoren der Rota in der Madonna della Rota des Antoniazzo empfehlen können, wenn das Fresko nicht so kläglich zugerichtet worden wäre. Wie wir es heute vor uns sehen, muss es vor allem merkwürdig erscheinen durch die historischen Beziehungen und durch die verhältnismässig gut erhaltene Porträtdarstellung Sixtus' IV. Was die Autorschaft anlangt wird man schwerlich gegen die Herkunft aus der Werkstatt Antonazzo's Einsprache erheben, dem vor kurzem noch mit Recht ein anderes wohlerhaltenes Freskogemälde in Rom in San Modesto e Vito zugesprochen worden ist[3]).

BÜCHERSCHAU

Hugo Schmerber, *Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 35). Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1902.

Man hatte sich lange daran gewöhnt, das Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts in seinen künstlerischen Äusserungen im wesentlichen als einen Tummelplatz fremder Ideen anzusehen, die wohl hier und da einmal Wurzel schlagen, selten aber einem kräftigen Eigengewächs Raum gönnen. Auch die vorliegende Arbeit kann in vielen Punkten nur die Abhängigkeit des Geleisteten von Frankreich und Italien feststellen. Grundriss und Dekoration werden ziemlich konsequent getrennt beobachtet, ohne dass die wichtigen Verbindungsglieder da, wo es not thut, übersehen würden. Die Kenntnis der Denkmäler ist

1) Hier wie auf mehreren anderen Bildnissen erscheint Sixtus IV. mit weissen Bartstoppeln um Mund und Kinn.

2) Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I, p. 71—74, wo die umfangreiche Litteratur über Antonazzo Romano zusammengestellt ist.

3) Vgl. die Studie von Diego Angeli, Un affresco inedito di Antoniazzo Romano in l'Arte V (1902), p. 333. Gleichzeitig wurde das Fresko auch von Federigo Hermanin und von mir selbst aufgefunden und in dem jetzt unterdruckten Teile dieses schon im vergangenen Jahre verfassten Manuskriptes dem Antoniazzo zugeschrieben.

ausserordentlich umfangreich und hilft dem Verfasser mancherlei Fäden aufzudecken, die bis jetzt unbekannt oder wenigstens unbeachtet geblieben waren. Von grösstem Interesse ist der Gang der Entwickelung, den Verfasser an der Hand der Theoretiker der Zeit aufzeichnet. Er beginnt bei den Formalisten der Dekoration, den »Säulenbüchern« der W. Dietterlein, D. Meyer, Hans Blum von Lor und anderen, und ihren Versuchen, neben den rein zu überliefernden fünf klassischen Ordnungen schliesslich noch eine neue, sechste, zu erfinden. Die Hauptaufmerksamkeit unter den Meistern über das gesamte Reich der Architektur fesselt natürlich L. Chr. Sturm, Goldmann's berühmterer Editor, neben dem Decker, Sänger und Fäsch zu erwähnen sind. Der Verfasser stellt fest, dass die von den Theoretikern im Laufe eines Jahrhunderts niedergelegten Ideen sich mit den Typen vollständig decken, die in Deutschland während des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Auch die Entwickelung des bürgerlichen Wohnhauses erfährt solche Parallelisierung durch die architektonische Litteratur. Einen Kampf zwischen den überlieferten ästhetischen Forderungen und der zeitgemässen Technik, sowie dem reinen Nützlichkeitsprinzip, in dem schliesslich das letztere siegt, zeigt hier der Überblick. Furttenbach, Daniel Harttmann, Nic. Goldmann, dann natürlich wieder Becker und Sturm, schliesslich Krubsacius, Schmid und Büsch werden ausführlich herangezogen. Auch das Landhaus (Hoppenhaupt's Entwürfe) wird charakteristisch gestreift. — Das Buch trägt sehr fleissig das Material zusammen; die oft etwas sprunghafte Darstellung enthält auch manche gute Bemerkung über den inneren Fluss der Dinge, der oft zu stocken scheint, niemals aber ganz versiegt. Die Abbildungen geben freilich nur das notdürftigste, und ein Namenindex fehlt leider vollständig. *E. H.*

Fritz Schumacher, *Im Kampfe um die Kunst.* Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 2. Auflage 1902.

Die neue Auflage des ausgezeichneten Buches, das bei seinem Erscheinen vor vier Jahren überall freudig anerkannt wurde, beweist, dass trotz aller Wirrnisse und Unklarheiten der gegenwärtigen künstlerischen und besonders architektonischen Entwickelung das Bedürfnis nach ruhigen und ernsthaften Urteilen über die Grundzüge des Werdenden nach wie vor besteht. Der Kampf gegen zwei Fronten, gegen Schematismus im Alten und Schematismus im Neuen, wie sie in diesen Aufsätzen sich ausprägt, thut auch heute noch bitter not. Die paar Stationen, die wir vorwärts gekommen sind, dürfen uns nicht darüber täuschen, dass die Verwilderung der Zustände im grossen gerade jetzt unendliche Opfer fordert. »Weiterkämpfen ist selbstverständlich,« sagt das neue Vorwort: wir wünschen, dass so tapferer und rüstiger Kämpen, wie Schumacher einer ist, uns noch recht viele den Weg über die streitzerwühlte Wahlstatt weisen. *E. H.*

Die dritte Auflage von **Camillo Sitte's** Buch: »Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen«, die jetzt vorliegt, erlebt es, dass das von ihm so denkwürdig durchdachte und geförderte Problem bald schon einen Platz im Vordergrund unserer künstlerischen Kulturbestrebungen einnimmt. Sitte's Verdienst selbst braucht kaum neu hervorgehoben zu werden: der klare Blick für das Wesentliche des Vorwurfs, die genaue Kenntnis des Geschichtlichen, dann vor allem der warme, oft hinreissende Ton des Vortrags, aus dem das Temperament des selbst schöpferischen Künstlers so kräftig hervorbricht. Man wird das Werk gern in einem Zuge durchlesen, um dann den Einzelergebnissen allmählich an der Hand der Zeichnungen noch tiefer nachzudenken. Den Widerhall der Sitte'schen Vorschläge wird hoffentlich auch die deutsche Städte-Ausstellung unter ihren Resultaten mit vernehmen lassen. *E. H.*

NEKROLOGE

H. Gude †. Der bekannte Landschafts- und Marinemaler *Hans Frederik Gude* ist Mitte August in Berlin gestorben. Von Geburt Norweger (geboren in Christiania am 13. März 1825), war er seiner Ausbildung nach bei A. Achenbach und Schirmer in Düsseldorf und in seinem Schaffen und seiner Lehrthätigkeit an den Akademien zu Düsseldorf, Karlsruhe und Berlin völlig einer der unseren. Fast alle grösseren Galerien Deutschlands besitzen seine feingestimmten und von intimem Naturempfinden zeugenden Seebilder mit meist norwegischen, bayrischen oder schottischen Motiven. Die Berliner Nationalgalerie z. B. besitzt vier auserlesene Stücke, darunter das erst 1899 gemalte Bild: Nach dem Sturm. — Am besten orientiert über ihn die stattliche Monographie von E. Dietrichson: Af H. Gude's Liv og Vaerker, und die Zeitschrift für bildende Kunst hat seit ihrem ersten Jahrgang, die Kunstchronik seit ihrem fünften Jahrgang vielfach von seinen Werken und seinen Erfolgen zu berichten gehabt.

In Dresden ist am 26. August im Alter von 68 Jahren der Kupferstecher **Eduard Büchel** gestorben. Er wurde am 22. April 1835 zu Eisenberg geboren, besuchte von 1851 an die Dresdner Kunstakademie und wurde im besonderen Schüler Steinla's. Seit 1858 hat er selbständig geschaffen. Wir nennen von seinen Kupferstichen und Radierungen den heiligen Rodriguez nach Murillo, den Gruss aus der Welt (Nonne) nach Kuntz, die Madonna nach Feuerbach und den zwölfjährigen Jesus im Tempel nach Heinrich Hofmann (sämtlich in der Dresdner Galerie), sowie das Bildnis der Johanna Seymour nach Holbein (kaiserliche Galerie in Wien). Letzteres darf als sein bestes Werk bezeichnet werden. Er hat auch in siebenjähriger Arbeit Steinla's Stich nach Raffael's Sixtinischer Madonna überarbeitet. Büchel gehörte zu der älteren Schule der Kupferstecherei in Linienmanier, aber er arbeitete mit ganz ungewöhnlicher Sorgfalt und wusste die Mittel seiner Kunst in so mannigfaltiger Weise zu verwenden, dass er damit in gewissem Grade malerische Wirkungen erzielte. Davon zeugt namentlich seine Johanna Seymour. Büchel war eine vornehme, bescheidene und liebenswürdige Künstlernatur; er erkannte bereitwillig die Verdienste anderer Künstler an, mochte ihre Weise noch so sehr von seiner älteren Manier abweichen. Sein Andenken wird in Ehren bleiben. *P. Sch.*

Friedrich Kaulbach, Professor und Hofmaler, einer der Senioren unter den deutschen Historien- und Porträtmalern, der Neffe und Schüler Wilhelm von Kaulbach's und der Vater und Lehrer Friedrich August von Kaulbach's, ist am 5. September in Hannover gestorben. Er wurde am 8. Juli 1822 zu Arolsen geboren, studierte bis 1845 in München, erhielt 1855 einen Ruf als Hofmaler nach Hannover, wo er die Königsfamilie und viele Fürstlichkeiten und hochgestellte Personen porträtierte und grossen Beifall fand. Auch malte er mehrere umfangreiche Historienbilder mit biblischen oder den Shakespear'schen Dramen entnommenen Stoffen.

DENKMALPFLEGE

Venedig. *Vom Markusturm.* Seit der feierlichen Grundsteinlegung des wieder zu erbauenden Markusturmes sind bereits vier Monate verflossen. Leider ist nichts Er-

freuliches zu berichten. Schmerzlich berührt hat es alle Freunde Venedigs, als Beltrami, der bekannte, hoch geschätzte Mailänder Architekt, seine Stelle als Leiter des Baues niederlegte und trotz aller Bemühungen der Stadtverwaltung, seine Demission zurücknehmen zu wollen, bei derselben hartnäckig verblieb. Gross war die Bestürzung, als der Bürgermeister Venedigs in der Sitzung vom 9. Juli den Brief Beltrami's vorzulesen genötigt war, in welchem dieser sagt, dass er veranlasst wäre zurückzutreten, da er sich einer Aufgabe gegenüber sähe, welche seine Fähigkeiten übersteige. Nur nach langen Bitten hatte Beltrami der von der Regierung der Stadtverwaltung anheim gegestellten Berufung eines Architekten nachgegeben. Er hatte in der Folge mit grösstem Enthusiasmus seine ehrenvolle Aufgabe erkannt und in einem Memoriale seine Ansichten niederlegend, alle Schwierigkeiten zu überwinden versprochen. Die Stadt war nun genötigt, eine Kommission zu ernennen, welche vorschlagen soll, was nun zu geschehen hat. Die Kommission ward aus hiesigen Baubeamten zusammengesetzt. Mittlerweile ruhen nun die Arbeiten, welche eine Verstärkung der Fundamente bezwecken sollten. Manche sagen, dass diese Arbeiten die vortrefflich erhaltenen Fundumente eher geschädigt hätten. Man hofft, dass es gelinge, unter den hiesigen Architekten den Mann zu finden, der die grosse Verantwortlichkeit auf sich nehme.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die im Kunstgewerbemuseum eröffnete Ausstellung von Abbildungswerken umfasst alle vom Museum seit seinem Bestehen herausgegebenen Veröffentlichungen. Es soll damit gezeigt werden, wie die Leitung des Museums bemüht gewesen ist, die kostbaren ihr unterstellten Sammlungen den weitesten Kreisen durch gute, womöglich getreue farbige Abbildungen nutzbar zu machen, sowie durch geeignete Führer das Studium der Originale zu erleichtern. Den Mittelpunkt der ausgestellten Werke bildet die im Verlage von Ernst Wasmuth mit besonderer Unterstützung der Königlichen Staatsregierung von Julius Lessing herausgegebene »Gewebesammlung«, in der die alten Stoffmuster in nahezu voller Grösse und mit genauester Wiedergabe der Struktur des Gewebes und in zahlreichen Fällen auch der Farben, in einer bis dahin noch nicht erreichten Vollendung dargestellt sind. Auch die reichen Schätze der Ornamentstichsammlung sind zum Teil in vorzüglichen Nachbildungen ausgestellt.

Die **Wiener Secession** wird ihr neues Geschäftsjahr mit einer *Kollektiv-Ausstellung* ihres ordentlichen Mitgliedes des Malers *Gustav Klimt* eröffnen. Während der Sommermonate, in denen keine Veranstaltungen stattfanden, wurde das Haus für diese Ausstellung hergerichtet; sie wird Anfang November eröffnet und bis Ende Dezember dauern. Im Hauptsaal werden die drei, für die Aula der Wiener Universität bestimmten Deckenbilder »Philosophie«, »Medizin« und »Jurisprudenz« vereinigt sein; das nunmehr abgeschlossene dreiteilige Werk Klimt's wird in seinem geistigen und formalen Zusammenhange gezeigt werden. Zur Zeit, da diese Zeilen geschrieben werden, ist die Jurisprudenz noch nicht vollendet. Die anderen Säle werden die neuen Gemälde Klimt's enthalten, figurale Kompositionen, Landschaften und Porträts. Eine reichhaltige Serie von Zeichnungen und Studien Klimt's wird das Gesamtbild vervollständigen.

Die Porträtausstellung im Haag ist vorige Woche noch um eine sehr interessante, bisher unbekannte Porträtstudie zweier Neger von Rembrandt aus dem Jahre 1661 bereichert worden. Das koloristisch sehr feine, in leuchtendem Braun gehaltene Bild wurde von Direktor Bredius in England entdeckt und von ihm für seine erlesene Privatsammlung erworben.

Rom. Der Bau des kleinen Museums in griechischem Tempelstil, welches der Senatore Baracco zur Aufnahme seiner der Stadt Rom geschenkten Skulpturen bestimmt hat, ist fast vollendet. Die Lage dieses neuen »Museo di Scultura antica«, wie die Marmorinschrift sagt, zwischen Corso Vittorio Emanuele und S. Giovanni dei Fiorentini ist eine sehr günstige. Die Überführung der Sammlung dürfte noch im Laufe des nächsten Winters erfolgen.

E. St.

Ludwig Richter-Ausstellung. Der deutsche Buchgewerbeverein bereitet im Buchgewerbehaus zu Leipzig eine Ausstellung sämtlicher Holzschnitte, Radierungen, Kupferstiche und Lithographien in chronologischer Reihenfolge vor und wird die Ausstellung, die mit Vorträgen und Volksführungen verknüpft werden soll, am 27. September eröffnen. Gleichzeitig werden im Leipziger Kunstverein Handzeichnungen L. Richter's ausgestellt sein, und so ist für Freunde der jetzt in neuer Gunst stehenden graphischen Arbeiten Richter's die Gelegenheit geboten, einen bis auf die Gemälde vollständigen Überblick über das umfangreiche Schaffen des liebenswürdigen Meisters zu thun. — Hierbei sei erwähnt, dass der Verlag von G. Wigand in Leipzig soeben zwei Serien Ludwig Richter-Postkarten nach Holzschnitten herausgegeben hat, die gewiss vielfach Anklang finden werden.

Posen. Die Gräflich Raczynski'schen Kunstsammlungen sind vom Kaiser Friedrich-Museum übernommen und Anfang September aus der Berliner Nationalgalerie nach Posen übergeführt worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE

Zeichnungen von Cornelius. In der von Schaarschmidt herausgegebenen Festschrift zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst wird Seite 35 gesagt, dass die Malereien von Cornelius im Dom zu Neuss sämtlich zu Grunde gegangen seien. Herr Professor E. aus'm Weerth in Kessenich bei Bonn teilt uns mit, dass sich wenigstens Zeichnungen dazu erhalten haben, es sind drei Apostelfiguren, die sich im Besitze des genannten Herrn befinden.

DENKMÄLER

Dresden. Am 30. August wurde in Dresden das Bismarckdenkmal enthüllt, ein Werk von Robert Diez, dem Dresden unter anderem schon den Gänsedieb-Brunnen und die beiden Brunnen Stilles Wasser und Stürmische Wogen zu verdanken hat. Die Denkmäler, die in Dresden zuletzt enthüllt worden sind — namentlich die für Ludwig Richter und Gottfried Semper — sind recht mittelmässige Schöpfungen, die keinerlei künstlerischen Gewinn für Dresden bedeuten. Um so erfreulicher ist es, dass das Bismarckdenkmal entschieden als ein solcher bezeichnet werden muss. Es ist ausserdem das erste Strassendenkmal, das Dresden erhalten hat: es steht in der Achse der Ringstrasse mit der Front nach der Seestrasse zu. Diez hat mit Recht den Hauptnachdruck auf die Schilderung der gewaltigen Persönlichkeit Bismarck's gelegt und hat ihn daher ohne Mantel und barhaupt dargestellt, wie er die Linke auf den Pallasch gestützt, mit der Rechten den Helm am Oberschenkel haltend, mit ruhiger, kraftvoller Sicherheit vorwärts schreitet. Gewaltige Kraft und energische Entschlossenheit sprechen aus den Zügen und der Haltung Bismarck's, und der Eindruck wird noch dadurch gesteigert, dass die mächtige, vier Meter hohe Gestalt in verhältnismässig geringer Höhe auf dem quadratischen Postament steht. Zur Rechten Bismarck's am Boden steht eine Tafel mit dem deutschen Reichsadler, an ihrer Rück-

seite bilden zwei Jungen, die mit den Attributen der Kraft — Eichenzweig, Keule und Löwenfell des Herkules — spielen, eine reizvolle Gruppe, welche die Rückseite des Denkmals trefflich belebt. Ein architektonisch-plastischer Umgebungsbau bildet den Hintergrund des Denkmals, das, in der Achse der Strasse stehend, keinen solchen an den Häusern finden kann. Er besteht aus einer freistehenden Balustrade, auf deren kulissenartig vorgeschobenen seitlichen Postamenten je eine Greifengruppe Platz gefunden hat. Der Greif zur Linken zerfleischt einen besiegten Drachen, der andere strebt, von einem Putten umschlungen, himmelan. Somit sind die beiden Gruppen lebendige Symbole von Kampf und Sieg und bezeichnen in pathetischer Weise den Schwung jener grossen Zeit, da das Deutsche Reich unter Bismarck's Führung wieder erstand. Auch in der Silhouette und in der harmonischen Abwägung der Massen in Stein und Bronze sind diese Gruppen vorzüglich gelungen, während sie in ihrer vor- und aufwärts drängenden Gestalt einen wirksamen Gegensatz zu der ruhig und sicher vorschreitenden Gestalt Bismarck's bilden. Noch sei bemerkt, dass die wichtigsten Teile des Denkmals — Kopf und Hände nebst Ärmelaufschlag, Helm und Degenkorb, sowie der gesammte dekorative Unterbau des Postaments — im Wachsausschmelzverfahren hergestellt sind. Bei diesem Verfahren bleiben bekanntlich alle Feinheiten der Modellierung unberührt erhalten. In Frankreich und Italien, auch in München, Berlin und Lauchhammer hat man dieses edelste der Bronzegiessverfahren schon längst wieder angewendet, in Dresden ist es jetzt endlich zum erstenmal angewendet worden. Alles in allem hat Dresden in seinem Bismarckdenkmal ein Kunstwerk von reifer Vollendung erhalten, dazu ein in seiner Auffassung durchaus eigenartiges Werk, das sich in keiner Weise an die zahlreichen übrigen Bismarckdenkmäler anlehnt.

P. Sch.

ARCHÄOLOGISCHES

Rom. *Ausgrabung der Ara Pacis Augustae.* Dank der Bemühungen des ersten Sekretärs des archäologischen Institutes, Professor E. Petersen, hat sich der Besitzer des Palazzo Fiano bereit finden lassen, umfassende Ausgrabungen in Hof und Kellern seines historischen Palastes zu gestatten. Der Sindaco von Rom hat seinerseits die Erlaubnis gegeben, auch vor dem Palast in Via Lucina zu graben. Gerade hier ist man vor wenigen Jahrzehnten, als die Fundamente des Palastes verstärkt wurden, auf Marmorfragmente der Ara Pacis gestossen. Man schenkte diesen Resten damals keine Beachtung, die man jetzt mit Eifer sucht. Die Ausgrabungen werden vom Ministerium des Unterrichts, unter Leitung des früheren Direktors der Diokletiansthermen, Professor Pasqui, geführt, dem der Ingenieur Canizzaro mit technischem Rat zur Seite steht. Man hat bereits ein neues Stück des Frieses gefunden, welches von Professor Petersen auf seinen Wert untersucht und in seine bekannte Restauration der Ara Pacis eingereiht worden ist. Trotz aller Zerstörung lässt sich auf diesem Relief der berühmte Ficus ruminalis erkennen, der beim Lupercal stand, welches Augustus hergerichtet hatte. Leider werden die Ausgrabungen in den Kellern des Palastes durch das aufsteigende Wasser und durch unzählige bauliche Hindernisse ausserordentlich erschwert. Doch wird man voraussichtlich noch den ganzen September graben. Man darf den Resultaten dieser Ausgrabung mit Spannung entgegensehen. Der erste Schritt zur Verwirklichung eines grossen Planes ist gethan. Das nächste würde sein, dass sich die Academie de France entschlösse, sich der Fragmente der Ara Pacis an der Gartenfassade der Villa Medici zu entäussern. Dann würde auch Florenz seine Schätze hergeben müssen, die den Hauptbestandteil aller Reste des Augustus-Heiligtums ausmachen. Und in den Thermen Diokletian's, wo schon jetzt die römischen Fragmente zusammengesetzt sind, wird man vielleicht in absehbarer Zeit die Ara Pacis Augustae neu erstehen sehen.

E. St.

WETTBEWERBE

Venedig. Wie schon mitgeteilt, bot der Wettbewerb um die Medaille der hiesigen Ausstellung (3000 Lire Prämie) ein solch ungenügendes Resultat, dass man unter den vier besten Einsendern der Entwürfe einen neuen Wettbewerb auszuschreiben sich genötigt sah. Es sind jene vier, »welche einzig und allein in Betracht kommen konnten« (wie die langatmige Mitteilung der Beurteiler lautet), bezeichnet mit den Mottos: Metagrano, Spine e Rose, Tizian, Rose. Am 15. Oktober müssen die vier neuen Entwürfe eingesandt sein. Es fiel allgemein auf, dass trotz solch hoher Prämie und solch schöner Aufgabe die besten Medaillenkünstler nicht Teil genommen hatten an dieser Konkurrenz.

A. Wolf.

VOM KUNSTMARKT

Die berühmte kunstgewerbliche Sammlung des verstorbenen Bürgermeisters a. D. **Karl Thewalt** in Köln wird vom 4. bis 14. November durch Peter Hanstein im Saale der Bürgergesellschaft in Köln versteigert. Der illustrierte Grossfolio-Katalog mit 31 Tafeln (Preis 15 M. ungeb.) soll in den nächsten Tagen erscheinen.

Die nächste Nummer (1) der Kunstchronik erscheint am 16. Oktober.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstrasse 13.
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

